BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA
E TECNICA DEL FILM

In sta casselà mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa, e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VII - NUMERO 1 - GENNAIO 1943 - XXI

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via del Quirinale, 22 - Tel. 487-155 - 480-685 e 487-100. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 90, Estero L. 150 - Un numero L. 9. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VII - NUMERO 1 - GENNAIO 1943-XXI

I mezzi d'espressione del film

SCELTA DELLE IMMAGINI E INQUADRATURE.

Il film non avrebbe nessuna possibilità artistica se fosse solo un mezzo tecnico per la riproduzione della realtà.

A ciò si oppone un fatto di natura scientifica, cioè la lente dell'apparecchio fotografico che vede in maniera diversa dall'occhio umano; essa infatti ci presenta un oggetto fotografato in modo tutto diverso da quello che ci appare se lo osserviamo senza l'ausilio di mezzi tecnici.

In un secondo tempo quest'oggetto viene proiettato su una superficie piana. Il film però non è né una figura in superficie né una figura in profondità, bensì una sintesi delle due espressioni. Già in questo modo la realtà viene mutata e, inoltre, la facoltà visiva dell'occhio umano ha dei limiti.

Non solo il film, ma la fotografia stessa possono creare, con l'ingrandimento, col rimpicciolimento o col raggruppamento di distanze spaziali, immagini che nella vita non sono praticamente visibili; e non parliamo poi del rallentatore e dell'acceleratore, che ci fanno vedere dei movimenti che nella vita non possiamo afferrare.

Già da questo semplice fatto fondamentale si può dedurre che il film è, o può essere, sotto tutti i rapporti, qualche cosa di più di una semplice riproduzione meccanica; infatti l'esecuzione di una fotografia non è un fatto meccanico. Il fotografo deve collocare il suo soggetto in una inquadratura ben definita.

Per discernere quale sia la maggiore inquadratura da dare ad un soggetto da riprodurre: se di profilo o di fronte, se nell'immediata vicinanza o da grande distanza, ci vuole una coscienza che però non è ancora sensibilità artistica, ma si allontana dalla riproduzione meccanica e si avvicina invece a espressione d'arte.

Già la fotografia può industriarsi di cercare speciali espressioni tipiche dalle molteplici attività del mondo esteriore, e può portare,

nella sua occasionalità, una certa volontà di ricerca e di valorizzazione, mentre col far risaltare certi particolari caratteristici cerca di rappresentarci l'essenza del soggetto sotto una luce tutt'affatto diversa da quel che non ci sembri in realtà.

Questi procedimenti possono falsare (e per conseguenza cambiare) la realtà, come possono chiarire e afferrare il soggetto in una maniera impareggiabile.

Tutto ciò ha valore (e in misura molto superiore) anche per la ripresa cinematografica.

In conseguenza di ciò il film possiede un primo mezzo artistico, la scelta delle immagini; può lasciare da parte tutto ciò che non merita e dare il maggior risalto possibile a tutto ciò che c'è di essenziale. Esso è signore del tempo e dello spazio; e può, per esempio, rendere visibile il processo dello sviluppo della vita e del trapasso, scegliersi innanzi tutto un soggetto tipico, come sarebbe un campo dissodato, mostrarci il crescere del grano, il maturare dei frutti, il lavoro dei mietitori, la falce che recide, la spiga che cade, i covoni che ammonticchiati sui campi mietuti attendono d'essere trasportati altrove.

Cade la neve e quidi si vedono di nuovo il campo, il seminatore che getta la semente e il grano che matura. L'annata agricola, la semina e il raccolto sono rappresentate in una serie di tipiche visioni.

Attraverso la scelta delle immagini, il film ha reso ai sensi umani un procedimento che nella vita sarebbe percettibile solo come una visione singola, fra migliaia di altre, susseguentisi nel corso di molto tempo.

Se ad esempio il film volesse mostrarci un determinato tipo di uomo, supponiamo un marinaio, esso sceglierà nei dintorni della città dove si lavora un soggetto che rispecchi le particolarità di un individuo di questa specie. Lo spettatore quindi non avrà la percezione di un qualsiasi marinaio, bensì vedrà il « marinaio in sè », o almeno l'espressione esteriore del suo mestiere e della sua categoria.

Il regista Dupont ci mostra un altro esempio del genere nel suo film « Varietè » cosí pieno di trovate.

Un detenuto siede dirimpetto al giudice: da prima non scorgiamo che il numero cucito sulla parte posteriore della giacca del detenuto; quindi la macchina si allontana, si vedono le spalle e alla fine l'intera scena. Qui, con un'opportuna scelta di immagini, si voleva realizzare otticamente (secondo l'intenzione del regista) un pensiero astratto, si voleva dimostrare che questo detenuto non era l'attore individuo. bensì uno fra i tanti, cioè un Numero.

Nota è la trovata di far vedere marciare degli stivali per indicare i soldati. La monotonia della marcia è resa evidente con la scelta delle inquadrature.

Il cinema, con la selezione delle immagini, allontana tutto quello che c'è di superfluo e di occasionale in una visione reale mostrandoci solo il tipico. Questo è un procedimento che si avvicina senza dubbio all'arte.

Ogni arte ci rappresenta dietro una superficie visibile l'essenza di ciò che vediamo.

Il cinema può rendere visibile la realtà di un paesaggio, di un luogo chiuso o di un essere umano attraverso una scelta di tipiche immagini, attraverso il particolare oppure attraverso la forza di un quadro d'insieme, e può sintetizzare la visione in un senso determinato.

Il regista creatore trova e plasma l'essenza del film e con l'aiuto della macchina da presa sottopone alle esigenze dell'idea principale le diverse particolarità.

Non appena il film riesce con la scelta delle immagini e con un ritmo riassuntivo a creare un carattere che nella realtà non si vede, esso s'è aperto un varco attraverso la visione superficiale ed è divenuto creatore.

Da queste considerazioni si vede come il procedimento della concentrazione artistica del contenuto essenziale usato nel film è simile a quello che si presenta nelle altre arti.

Però nella scelta dei suoi elementi costitutivi il film ha un'altra possibilità artistica: la composizione formale.

Esso può riprendere un oggetto in maniera che il medesimo non faccia effetto solo come tale ma anche come forma, come disposizione di determinate linee e superfici e determinati stati d'animo, col prolungamento di un determinato equilibrio e un ritmo di immagini statico o dinamico.

Questa possibilità può essere usata per gli scopi più svariati. In primo luogo può essere un tentativo estetico astratto.

Il film « Cerchi » del regista Fischinger ci dà un gioco di forme circolari che si ripetono all'infinito e che otticamente vorrebbero darci la stessa impressione acustica che a un di presso ci dà la musica.

Altri film astratti hanno cercato perfino di tradurre i suoni in figure. Tutto ciò rimane per lo più un trastullo estetico oppure un esperimento psicologico interessante più che altro per la scoperta di nuovi procedimenti filmistici.

Ma, come la pittura astratta rimane un soliloquio del pittore, e

coll'astrarsi dal mondo e dalla vita si isolò anche dall'arte, così l'astrazione cinematografica terminò in un vero e proprio nichilismo formale.

Tuttavia il film, anche attraverso forme astratte, può darci oppure rinforzare un sentimento carico di spiritualità, presso a poco come nella lirica la piena risonanza di voci timbrate e chiare, quali « l'a » e « l'o », possono dare la necessaria intonazione ad un contenuto spirituale. Come, nella pittura, determinati colori sono apportatori di speciali valori espressivi, così si può ottenere la stessa espressione in un film anche attraverso forme ottiche.

Antichissimo è in proposito l'esempio di quella poesia che risale al tempo della Bibbia, « ... nahm er das Brot, dankete, brachs, gabs seinen Jungern und sprach... » (1) dove il festoso « a » accentua con la sua ripetizione la grande promessa del contenuto.

Oppure quel passo di Theodor Storm « Klingt im Wind ein Wiegenlied » (2) nel quale a causa delle ripetizioni dei molti « i » si sente vibrare la luce estiva del paesaggio.

Egualmente chiaro è l'impiego di colori e forme nelle arti figurative (3). Nel film « Ribelli » di Trenker vediamo usare il medesimo procedimento. Dallo sventolìo di bandiere e dal travolgente irrompere di corpi umani. si ha la sensazione esatta di una brusiante e tumultuante confusione, mentre in « Pioggia » di Strasser c'è quell'effetto di gocce che dapprima formano dei singoli cerchi nell'acqua e alla fine si sciolgono in forme agitate, che supera di molto la sensazione che avremmo nella realtà.

La composizione formale delle immagini ha un doppio senso nella « Rennsynphonie » (Sinfonia di corse) di Otto Tobers. Il cavaliere accarezza il collo del cavallo, una donna si passa una mano sui capelli mentre un uomo si liscia i baffi.

In questa maniera viene creata un'atmosfera di piacevole tranquillità, mentre attraverso l'uniformità del movimento viene impresso un determinato ritmo che propaga su tutto l'ambiente una leggera ironia, che ha la sua rispondenza nel carattere stesso del film.

Questa funzione della scelta delle immagini viene rinforzata da un secondo importante procedimento: l'*inquadratura.*

Anche la posizione assunta dalla macchina da presa ha la sua influenza sulla formazione del film. Il cinema può mostrarci le stesse immagini in diverse inquadrature, variandone ogni volta il significato.

---

(1) « ...prese il pane, ringraziò, lo spezzò e datolo ai suoi figli disse ».

(2) « Risuona nel vento una ninna nanna ».

(3) Vedi B. Christiansen - L'arte.

Le prospettive si rinnovano e si mutano, la macchina offre la possibilità di una ripresa dal basso, dall'alto, da tutte le parti, mentre le diverse distanze creano l'imponenza e la meschinità.

In un film di girovaghi si vede al principio il viandante (protagonista) procedere lungo il viale consapevole di sè. La macchina lo vede obliquare dal basso, e così ci dà l'impressione di un uomo grande, monumentale e quasi invincibile. Alla fine, dopo la delusione delle sue speranze, egli cammina per la medesima strada, ma questa volta la macchina lo vede dall'alto e da una grande distanza: è un piccolo uomo che va per la sua strada senza fine, è come un puntino nero che scompare all'orizzonte.

Con le diverse inquadrature si può variare di molto la natura di un soggetto.

Il libro di Hans Richter « Avversari del film d'oggi, amici del film di domani » portò buoni esempi illustrativi su questo argomento.

Un monumento, una torre, un camino presi obliquamente dal basso, danno un'impressione molto più potente e monumentale che essi non abbiano nella realtà.

Un braccio, un viso, un movimento, acquistano sempre nuovo interesse man mano che viene cambiata l'inquadratura. Il medesimo oggetto può risultare sempre nuovo e sempre essenziale a seconda dello stato d'animo in cui ci troviamo.

Una inquadratura non comune, o uno scorcio che raramente occade di osservare nella vita, hanno un influsso tale che l'oggetto da riprendere diviene più vivo e interessante.

Da uno speciale punto di visuale si può anzitutto far risaltare l'essenza dell'oggetto rappresentato e si può risvegliare uno speciale fascino che, attraverso il gioco delle forme, ne sottolinea il contenuto spirituale.

L'inquadratura diviene allora interpretazione, l'interpretazione forma creativa. E così, attraverso la medesima, un uomo può acquisire gli attributi di grandezza, di meschinità, di tranquillità, di incertezza, senza che sia necessario aggiungere una qualsiasi parola o altro requisito.

Se per arte intendiamo concentrazione del contenuto spirituale oppure espressione reale o soggettiva dell'artista immessa nell'oggetto, allora il cinema con i suoi mezzi espressivi (cioè scelta delle immagini e inquadrature) si sente all'arte molto vicino.

IL PROBLEMA DEL MOVIMENTO

Il perfezionamento tecnico del cinema ha reso possibile la riproduzione al naturale dei movimenti, Ciò nonostante tra un movimento che compie l'occhio umano e la riproduzione cinematografica del medesimo ottenuta per mezzo della macchina esiste una differenza fondamentale.

Diversi competenti di cinematografia sono dell'avviso che « l'occhio umano non lavora mai da solo, bensì in stretto contatto con gli altri sensi ». Se nel film venisse a mancare l'insieme di tutti quegli elementi che non colpiscono il senso ottico (e la maggior parte delle scene nei film sonori si basano appunto su tali elementi) ne risulterebbe una nuova forma di percezione sensitiva provocata da questo isolamento dell'occhio.

Lo spettatore. per esempio, se ne sta comodamente seduto in un cinema, e dal suo posto ha la sensazione di percorrere a grande velocità una strada ai lati della quale sfugge il paesaggio; oppure, mentre sta immobile, il suo occhio osserva delle visioni che richiamano col loro movimento il beccheggio ed il rullìo di un bastimento; il senso innato dell'equilibrio non riceve sensazioni dirette (come sarebbe nella realtà) ma solamente il loro riflesso attraverso la percezione ottica.

Qualche cosa di diverso sopravviene invece se un uomo si trova in una località e girando il capo guarda il paesaggio d'intorno. Questo paesaggio passa davanti a lui ma egli ha la chiara percezione che il luogo dove risiede stia fermo; infatti il suo occhio può individuare uno dopo l'altro i particolari di questa località immobile. Se invece il medesimo effetto di panorama viene proiettato in un cinema, allora si ha l'impressione che non sia la macchina bensì l'ambiente che giri d'intorno. Nel film il paesaggio si muove per davvero davanti agli occhi dello spettatore e il cinema imprime un movimento a questa realtà che dovrebbe stare immobile. Il senso d'equilibrio dello spettatore non può giudicare se la macchina fotografica si trovi in movimento o stia ferma; egli non sa né dove né come la medesima venga manovrata.

In questo modo ogni cosa che abbia attinenza col movimento viene interpretata non come spostamento della macchina da presa, ma come un movimento compiuto dall'oggetto stesso, e così succede che procedendo di questo passo ogni vero movimento può essere annullato dalla macchina da presa.

E' noto l'esempio della ripresa di un'auto in corsa eseguita da un'altra auto che a un dato momento supera la prima vettura. Nel film

otteniamo lo strano effetto di un'auto che procede all'indietro e, in questo modo, il vero movimento viene scomposto e mutato.

Tutto questo ha valore per riprese di un film fatto senza l'intenzione di trasformare il movimento reale.

Anche nella riproduzione dei fenomeni della natura la legge del cinema raggiunge un nuovo linguaggio forzato, linguaggio che non può essere ottenuto altro che col film e distingue quest'arte da tutte le altre specie artistiche o forme somiglianti.

Il film però ha ben altre possibilità: esso può rinunciare consapevolmente a tutte le imitazioni e creare forme di movimento decisamente nuove. Il rallentatore, per esempio, rende innaturalmente lento un movimento reale e mostra all'occhio umano qualche cosa che non accade mai di scorgere nella realtà. Se col rallentatore riprendiamo la scena di un salto non succede solo di vedere cambiare il movimento, ma, a causa della trasformazione della consueta percezione sensitiva, si muta perfino la fisionomia dell'oggetto.

Anche in questo, il film è creatore e costruisce un mondo tutto suo particolare. La stessa cosa súccede con l'acceleratore che svolge in forma normale un movimento lento: esso può nel breve periodo di pochi minuti riprodurci lo sviluppo di una pianta, che di solito si compie in settimane o mesi, e può così darci una nuova e fantastica visione della vita.

Qui non è il caso di parlare dell'importanza scientifica di simili riprese, ma solo delle loro possibilità artistiche. Nel film « Fiori » si vede una grande aiuola ancora nuda nella sua immobilità invernale: improvvisamente si alza il terriccio, si rompono le zolle, i germogli spuntano cercando la luce, crescono, ondeggiano nel vento e alla fine boccioli e fiori si aprono nella loro fulgida bellezza, dandoci un quadro della più forte intensità artistica. Lo sfruttamento di tutte queste possibilità di movimento, invece, è molto raro, per non dire addirittura escluso, nel film-spettacolo.

Proprio in un film fiabesco come « Occhiali magici » sarebbe stato un dovere per il regista aumentare, attraverso il movimento irreale delle forme, la fantasiosa immaginativa del contenuto fiabesco.

A questo genere di procedimenti appartiene l'inversione, quando, cioè, il film scorre all'indietro.

C'è per esempio quel trucco da spettacolo domenicale dove un campione di tuffi si getta dal trampolino nella piscina dello stadio e nello stesso momento in cui tocca la superficie dell'acqua s'arresta per volteggiare nuovamente nell'aria ritornando sul trampolino.

Anche questo gioco può essere sfruttato artisticamente, come ad esempio l'improvviso irrigidirsi di un uomo o di una cosa in movimento. In un film c'è accaduto di vedere un attore che muta il suo viso nei rigidi lineamenti di una fotografia, oppure, al contrario, un attore introdotto in una fotografia che fa improvvisamente muovere le sembianze della persona ivi ritratta.

Altri film hanno adoperato questo mezzo anche in momenti tragici: per esempio l'evanescente irrigidirsi di un uomo preso da spavento o da disperazione qualche volta non è stato rappresentato dal gioco mimico dell'attore in parola, ma con l'arresto momentaneo della visione nella pellicola si è ottenuto il diffondersi di una calma paralizzante e mortale.

Al contrario il film può realizzare intenzioni artistiche coll'animare cose che nella realtà sono inanimate, e così nel film « Mazurka » abbiamo un ubriaco che vede le pareti di un locale muoversi e contorcersi; infatti la stanza appare tale anche agli occhi dello spettatore.

Con questo procedimento il film ha creato una nuova forma di movimento e in questa maniera può operare con mezzi inanimati dando loro una vita.

Nella commedia « I tre amici della tanka » è possibile far uscire dalla casa i mobili per condurli a passeggio, e nel film « Anfitrione » si tramutano ombrelli in cipressi.La maggior parte di questi mezzi viene usata per effetti grotteschi, ma anche cosí la possibilità di questo impiego appartiene ad uno stile serio di carattere mistico-fiabesco. *Il film domina la materia e dà alle cose inanimate una vita che gli è propria.*

Infine il film può creare movimenti completamente artistici. Esso, per mezzo della proiezione successiva di singole fotografie inanimate, non solo può dare al movimento una esistenza irreale e fantomatica facendo muovere oggetti realmente inanimati, ma può portare i cartoni animati ad un movimento organico di disegni caricaturali.

Cinema significa movimento. Compito di un film artistico è quello di creare dal movimento occasionale, quell'unico movimento ritmico e dinamico che gli è necessario.

Il ritmo è l'elemento fondamentale delle immagini che si svolgono sulla pellicola.

Il regista deve imprimere il ritmo esteriore delle immagini al ritmo interiore di un avvenimento, e tutto ciò che può venir detto col film deve essere espresso non con i soli fotogrammi, ma deve anche essere reso visibile con una cadenza ritmica delle sequenze e delle inquadrature.

Uno dei mezzi più semplici per dare il ritmo a un film è la frequente ripetizione della stessa immagine. Nel film francese « Amore » l'immagine del vortice, che è il *leit-motiv* del racconto, emerge in certe occasioni con una certa insistenza ed è contemporaneamente simbolo e mezzo ritmico di concentrazione.

Più semplice è la visione ripetuta di certi paesaggi. Un dialogo può essere mostrato in un film con l'alternata proiezione del viso di chi parla.

Questa successione deve avere una ben definita cadenza ritmica: sarà calma se il dialogo si svolgerà pacato, aumenterà di movimento con l'animarsi del discorso, e allorquando esso raggiungerà il massimo dell'eccitazione, sarà tutto un succedersi quasi lampeggiante delle sembianze dei due antagonisti.

Un procedimento del tutto opposto del quale si può servire talvolta il cinema è il contrasto. Nel film « Maternità » della gente s'affretta ad attraversare un ponte. Nell'acqua noi vediamo rincorrersi le loro immagini tutte frastagliate e tremolanti, mentre il fiume continua intanto il suo corso con ritmo semplice, calmo e immutabile.

In un film artistico, per una scena di ballo, non si può riprodurre una danza con la macchina da presa che resta immobile. La macchina riprenderà la scena di un ballerino o di una danzatrice seguendo il movimento della danza in lungo e in largo nello svolgersi delle figure e, quasi danzasse essa pure, accompagnerà gli attori nelle loro mosse, conversioni e ritornelli.

Un altro mezzo ritmico è il ritorno periodico dello stesso motivo preso in una inquadratura diversa. Un uomo grida aiuto: noi vediamo il suo viso da lontano. Vengono quindi nuove immagini e l'uomo ritorna più vicino e più grande. Dopo abbiamo altre figure e poi ancora quell'uomo, vicinissimo. Altre figure si succedono. Alla fine l'immagine dell'uomo ci appare ingrandita; si scorge ora il suo viso congestionato che grida.

In questo modo l'aumentare della paura e del pericolo ci viene descritto non solo per mezzo della mimica e delle grida che giungono al nostro orecchio, ma è reso più efficace col procedimento della cadenza ritmica.

La massima espressione ritmica si ottiene con il contrasto dei mezzi filmistici per cui un movimento aumenta nella stessa misura che un altro diminuisce.

Non è artistico che, nel momento in cui è stato raggiunto il massimo crescendo drammatico, i fotogrammi scorrano con la consueta unifor-

mità e lo svolgimento della scena si basi solo sugli attori senza che la macchina concorra a dar loro una forma.

In questo caso la macchina potrebbe partecipare indipendentemente all'azione e mutare in una forma irreale le scene dell'avvenimento.

Nel film « L'imperatore di California » c'è un uomo che, arso dalla sete, si trascina attraverso il deserto sabbioso. Il suo viso è contratto non solo per effetto della mimica, ma anche per mezzo della ripresa tencnica che muta ritmicamente la visione della realtà, finchè, interpretando i precedenti interni, il deserto che prima era stato riprodotto in una maniera più realistica si muta ora in una visione caotica. Nel momento della catastrofe, il ritmo si scioglie, l'eccitazione si calma, la musica ammutolisce, le tremolanti visioni scivolano calme e fredde e, in luogo della fantastica località, ritorna nuovamente l'immenso deserto ripreso appunto al naturale come al principio.

Scelta delle immagini e inquadratura formano la visione; il ritmo dà una forma alla loro successione; la cadenza ritmica delle visioni e delle sequenze è la forza del ritmo stesso.

Dissolvenza e montaggio

Il film muta la realtà e crea un suo proprio mondo. Esso può mostrare le cose grandi, piccole, lontane, vicine, le può scomporre e grottescamente trasformare per mezzo di lenti deformanti oppure può moltiplicarle e distenderle con l'uso di prismi speciali. Col rallentatore può accelerare il movimento e rallentarlo con l'acceleratore, può rendere la visione vaga e nebulosa con un leggero velo di densità a seconda che il nesso logico dell'azione lo richieda.

Con la dissolvenza il film ha la possibilità di far passare le visioni una dentro l'altra e di trasformare un oggetto in un altro.

Dal procedimento della dissolvenza si ottiene il MONTAGGIO.

Il montaggio è stato spesso sopravalutato e fu perfino chiamato l'unico mezzo per ottenere un film-artistico.

Noi abbiamo stabilito che un'arte filmistica esiste anche senza un vero e proprio montaggio, ma col montaggio si può certamente raggiungere la massima perfezione della forma del film. Esso non è l'unico ma uno dei più importanti mezzi per giungere all'arte. Esso è l'anima del film.

Hans Richter ha definito così l'essenza del montaggio: « Intelli-

gente successione da un pezzo a un altro col calcolato proposito di raggiungere un effetto previsto ».

Il primo mezzo di composizione del montaggio è la dissolvenza semplice. Invece di far succedere due immagini diverse in maniera decisa ed improvvisa una appresso all'altra, con la dissolvenza si fa impallidire a poco a poco la prima immagine mentre ne sorge pian piano un'altra che diviene sempre più chiara fino a ricoprire la prima.

Si usa la dissolvenza per indicare il trascorrere di una certa pausa di tempo, oppure per indicare il cambiamento che avviene in un luogo durante la medesima successione dei quadri.

Con la dissolvenza si può creare in maniera rapidissima l'illusione del trascorrere di un certo spazio di tempo, come pure si può dare l'illusione di cancellare il ricordo di un periodo di tempo trascorso.

Essa può avvicinare cose e avvenimenti lontani nel tempo e nello spazio e dividerne altri che sono localmente e contemporaneamente uniti.

Possiamo distinguere due effetti di dissolvenza: associata e incrociata; ambedue si basano sulla formazione di associazioni.

La dissolvenza associata quando viene usata coscientemente è un importante mezzo del montaggio; essa cerca di generare, attraverso combinazioni ottiche, determinate azioni psichiche. La dissolvenza incrociata è la sostituzione immediata di due o più immagini secondo la loro affinità formale oppure secondo il loro contrasto di contenuto e di forma.

Per esempio, un uomo se ne sta in una posa fra il patetico e il monumentale. Il film lo trasforma in una statua che ha la stessa positura. Con una dissolvenza un nuotatore può essere imitato e paragonato a un pesce. Il pensiero « Nuota come un pesce » è rappresentato otticamente. Nel film olimpionico « Gioventù del mondo » ci sono riprese di saltatori di sci che, in grandi schiere scivolanti, si librano nell'aria remando con le mani. Nella scena di questi saltatori è di molto effetto l'immagine in dissolvenza di grandi uccelli che remando volano con le medesime mosse degli sciatori.

La dissolvenza può adunque nascere dalla parentela fra due contenuti spirituali e dai rapporti che intercorrono fra due principî formali. Se per esempio la visione di un treno in veloce corsa venisse mutata attraverso la dissolvenza in quella di un bruco che strisci sulla strada, bisognerebbe che il contenuto spirituale ne avesse suggerito il motivo. Se invece la sagoma a volta di un carro armato che corre venisse a dissolversi nel tondeggiante guscio di una tartaruga, allora la trasformazione sarebbe stata stimolata da una somiglianza formale. Se

infine fossero due solide gambe ben piantate in terra che si tramutassero in due salde colonne, allora avremmo raggiunta la sintesi del confronto formale e sostanziale.

Una dissolvenza associata che spesso viene adoperata, è il gioco di un bambino con una trombetta di latta e un piccolo tamburo, che si tramuta facilmente in un quadro militare con una vera tromba e un vero tamburo durante una marcia o durante una cerimonia militare.

Se per esempio un generale se ne sta dietro ai suoi piani di battaglia e nel contempo tambureggia con le dita sull'orlo del tavolo di lavoro, e il rumore si tramuta nel caratteristico crepitìo della mitragliatrice portandoci in dissolvenza ad un quadro del fronte di battaglia, allora al posto di quella ottica abbiamo la dissolvenza acustica.

Dissolvenze a contrasto sono state spesso adoperate in film con soggetti a sfondo sociale, come una tavola sontuosamente imbandita che si trasforma nell'umile scena di un misero desco; oppure un magazzino al fronte pieno di bombe a mano di forma ovale che si cangiano nella porzione ingrandita di un piatto di caviale che si trova sopra la tavola del vincitore.

Nelle mani di un regista goffo il montaggio e la dissolvenza possono facilmente degenerare in un giochetto o un grossolano pasticcio, mentre, usati con gusto, possono divenire un mezzo per un'arte prettamente filmistica.

Anche le associazioni di idee possono, senza fatica e con efficacia, venir riprodotte artisticamente. Il primo esempio di questa possibilità artistica ce l'ha data Pudovchin nel suo film « Madre ». Il prigioniero che riceve la notizia della liberazione ride, e in questo sorriso vengono rapidamente fuse insieme immagini che la mente richiama alla memoria. Un prato fiorito, un saltellante ruscelletto, un bambino sorridente.

La dissolvenza per associazione può risvegliare anche effetti grotteschi.

Nel film « Allotria » di Willy Forst il paffuto della passeggiera di un piroscafo si tramuta nella figura della luna che sorge e contemporaneamente l'azione viene trasportata, dalla sala da pranzo, sulla coperta della nave tutta inondata dal chiarore lunare. Lo sfondo spirituale di questa ripresa e il riferimento, per così dire, ottico di una locuzione popolare « faccia di luna piena », hanno dato a questo procedimento un suo effetto secondario. Nel film « Quelli del basso Reno » c'era un'arrischiata dissolvenza tra la pancia di un uomo addormentato e una catena di montagne dal profilo molto somigliante.

In molti altri film il medesimo procedimento tende a scopi diversi specialmente quando si tratta di mutare un viso in un paesaggio.

Perfino immagini idealmente astratte molto lontane fra loro possono essere spiegate otticamente. In un film di bimbi c'era una ripresa dove dei piccoli stavano distesi su un prato in mezzo ai fiori. Il regista ha rappresentato l'esistenza vegetativa dei bambini, e l'unità tra l'uomo e la natura, in una inconscia vita di rigoglioso sviluppo, mentre sui corrucciati visi dei piccoli sovraproiettava la visione dei fiori bocca-dileone che si spiegavano nello stesso momento in cui i bambini aprivano le loro boccuccie. Su questa scena si librava una impercettibile ironia.

La dissolvenza sarà tanto più chiara, e insieme più irreale, quando tra i due termini di paragone esista una zona neutra nella quale resta quel tanto di uguale delle due immagini come qualche cosa d'incerto fra il tambureggiare delle dita e gli spari delle mitragliatrici, tra la figura della locomotiva e il girare delle ruote di una carrozzella che si sovrappongono una all'altra.

Un'altra forma di dissolvenza è il montaggio simultaneo, nel quale sono sovrastampate nella stessa pellicola due diverse scene. Questa specie di montaggio viene usata di solito per rappresentare ricordi, presentimenti o sogni.

Nel film « Allotria » un uomo siede di fronte ad una donna e sta riflettendo quel che dovrebbe dirle. Mentre timoroso se ne sta seduto su una seggiola, ci appare contemporaneamente la figura spettrale di lui stesso che scaglia verso la donna tutte quelle parole patetiche che nella realtà non s'arrischia di pronunciare. Il medesimo poi immagina i rimproveri che potrebbe fargli il suo amico. La grottesca caricatura dell'amico che chiama questo uomo con le più atroci imprecazioni ci appare mentre nella realtà lo stesso amico è lì vicino che sorride. L'uomo invece si fa semre più piccolo, sotto il peso di questi rimproveri, e intanto la sedia sulla quale siede è diventata fin troppo grande per lui.

Willy Forst usò montaggi di questo genere anche in scene tragiche; nel film « Mazurca », per esempio, la madre sta di fronte alla figlia e le vuol dare l'abbraccio d'addio; ma siccome per avvenimenti occorsi ciò non è possibile, s'accontenta di guardarla. Ora dal quadro reale se ne stacca sistematicamente un altro; mentre vediamo la madre che rimane lì ferma, il suo pensiero (rendendo visibile il proprio *io* interiore) va dalla figlia e l'abbraccia.

Certamente, proprio in questa scena, si ha l'impressione che il simbolismo non concordi del tutto con il resto del film che è più realistico. Qui c'è senza dubbio un errore di montaggio.

Un film di carattere naturale non deve valersi improvvisamente e quasi di sorpresa del montaggio più spinto, cioè di mezzi artificiosi, per

esprimere concezioni che sarebbero realizzate anche con mezzi più semplici.

Il film artistico deve avere fin dal principio un proprio stile nel quale la forma del montaggio s'innesti con facilità e sia organicamente introdotta senza risvegliare l'impressione di un'improvvisa astrazione.

Dobbiamo ancora ricordare che il montaggio di solito viene usato (e qualche volta abusato) quando un attore sostiene contemporaneamente due parti.

La valorizzazione artistica di questo principio si trova in film come « Lo studente di Praga » o, in forma diversa, nel film « L'Imperatore di California » di Trenker. Nel primo c'è la scena del duomo dove al suicida appare la figura fantomatica che gli mostra la bellezza e la grandezza del mondo. Costui, sollevando il suo pastorale come fosse una bacchetta magica, cancella l'immagine del mondo reale che dal duomo si scorge e crea per incantesimo nuove visioni di paesaggi immensi, sconosciuti, in un ritmo calmo e costante. Verso la fine del film al vecchio rassegnato appare sui gradini della casa bianca la stessa figura che gli scorre dinanzi ancora una volta, in una successione ritmica di visioni, la sua grande vita tutta intessuta di vittorie. Scene che si erano già vedute nel corso del film, e che ora (liberate da tanti episodi incidentali) appaiono concentrate in un significato grandioso e riassuntivo.

Anche questo principio, cioè il ritorno di scene uguali in nuovi episodi collegati (già « Mazurca » ci diede magnifici esempi in proposito) appartiene all'essenza del montaggio.

Il montaggio a dissolvenza simultanea urta contro insormontabili difficoltà quando, ad esempio, volendo realizzare in maniera astratta ciò che i sensi afferrano della confusione di una strada nel massimo del movimento e della visione di vetture e tranvie che corrono su e giù, improvvisamente crea una confusione ritmica, cioè la visione del movimento in sè, che ci dà l'impressione del caos di una grande città.

Già abbiamo ricordato l'esempio per cui dalla deformazione del montaggio si è realizzato quello che gli occhi di un ubriaco vedono in una stanza.

Il montaggio è appropriato specialmente per rappresentare concretamente sogni e fenomeni di subcoscienza.

Nel film di Werner Hochbaum « L'eterna maschera » un ammalato giace a letto nel delirio della febbre. La macchina riprende tutto ciò che egli vede, visioni di sogni, scene di delirio, e momenti di lucidità; insomma visioni interiori ed esteriori sono con abilità otticamente realizzate.

Il montaggio in questo film trova anche delle buone dissolvenze come quando le gocce del siero fatale cadono nel bicchiere con lo stesso ritmo con cui si staccano le foglie di rosa.

Il linguaggio del cinema è un linguaggio d'immagini.

L'associazione della dissolvenza e gli irreali effetti ottici del montaggio, sono le più importanti parole e frasi di questa nuova favella che nessun'altra specie di arte può adoperare all'infuori del film.

IL SONORO

Il film muto doveva tradurre otticamente tutto quanto voleva dire, infatti le intermittenti didascalie erano una risorsa più che altro perturbatrice e antiartistica, cosí come lo era l'indispensabile musica di accompagnamento. Allorchè venne il film sonoro, questi si presentò con la medesima arroganza con la quale, anni prima, s'era presentato il film muto; esso ora poteva disporre oltre che del suono anche della parola, che fino allora era stata riservata al teatro, e credeva perciò di poter con i suoi mezzi tecnici (dalle possibilità infinitamente più grandi) sommergere in breve tempo il teatro. Non era ancora chiara la sua categoria, però lo sviluppo che andava assumendo mostrava che il teatro mai avrebbe potuto essere sostituito da una qualsiasi arte legata alla tecnica, ma che la funzione del sonoro avrebbe senza dubbio ampliato le possobilità dell'arte espressiva filmistica, senza per questo doverne mutare le basi fondamentali.

Come era erronea la pretesa del film sonoro (che subito abusò di suoni e di rumori) di divenire unico arbitro della materia acustica, così era erroneo il parere dei nemici del cinema sonoro che la parola potesse uccidere la giovane arte del cinematografo.

Certamente il linguaggio del film muto era un linguaggio ottico come pure la sua visione una visione ottica.

Era evidente infatti che la fusione di questo mezzo espressivo prettamente ottico con l'espressione del linguaggio avrebbe apportato danni dal punto di vista artistico.

Fino allora era stato uno speciale procedimento produrre rumori con mezzi visivi; la detonazione, per esempio, era rappresentata dal rapido volar via di uccelli spaventati, oppure da una velocissima successione di immagini che improvvisamente si fermavano per lasciar vedere lo stramazzare al suolo delle vittime. Ora il colpo veniva realmente udito, ma si osservò ben presto che con questa riproduzione reale del colpo il film non riusciva a dare un effetto convincente.

Per riuscire ad imprimere artisticamente l'effetto acustico del colpo era necessario un certo procedimento, un ritmo udibile, nel quale l'improvviso silenzio o l'improvviso sparo avesse legata la sua funzione riferentesi a un mondo non più realistico, ma un mondo autonomo del film. Questo nesso acustico è in stretta relazione con la successione delle immagini.

Già il semplice esempio dello sparo ha dimostrato che l'effetto acustico è sottomesso all'effetto ottico; ma mentre nel film era possibile un dialogo anche senza parole, non era possibile un dialogo cinematografico senza visioni. Tanto più che, dopo il sonoro, l'immagine s'è sempre imposta alla parola.

Ciò in stretta relazione con l'essenza del linguaggio artistico. Un'opera artistica parlata porta tutte le sue leggi ed i suoi effetti in sè stessa. Non è possibile trasportare questi effetti nel campo d'azione di un'altra specie artistica.

Una poesia dipinta perde il suo significato.

Il linguaggio del teatro è inoltre un linguaggio dinamico quando è legato all'arte espressiva della mimica di esseri animati.

Un monologo teatrale non può essere ridotto a quadri ottici e proiezioni fisse, senza che il suo significato elocutivo vada perduto.

Non è possibile che il mondo delle immagini e quello delle parole possano serrarsi nel film in equivalente unità artistica.

Come nel teatro lirico ciò che si vede rimane sottomesso alla parte musicale, così nel film la colonna sonora ha dovuto sottostare alla parte fotogrammata.

Anche se i limiti delle singole arti sono elastici e fluttuanti la legge di categoria non sopporta nè il trasferimento di un'arte in un'altra e nemmeno il procedere di pari passo di due forme separate.

Se, per esempio, l'illustrazione di un libro il più delle volte disturba, ciò dipende dal fatto che l'intenzione artistica dell'opera voleva la parola e non l'immagine e tutte le sue possibilità sono racchiuse entro di essa. Tuttavia se l'illustrazione ha raggiunto un grado di espressione artistica, allora essa è arrivata all'arte attraverso forme pittoriche e specifiche, che hanno creato qualche cosa di completamente estraneo all'espressione letteraria. Dove sono frammiste due forme d'arte, avverrà sempre che una delle due si sottometta.

Quando il linguaggio del film sonoro perdette il suo iniziale carattere imitativo, indirizzato alla riproduzione più fedele che fosse possibile della realtà, con la conquista della perfezione tecnica divenne un mezzo espressivo completo e si sottomise subito all'immagine.

Già la sua intensità di suono variabile era, per forza di cose, impropria. Andava da sè che un qualsiasi uomo parlasse più forte in una inquadratura di primo piano che non quando era rappresentato lontano e piccolo, e in questo sviluppo pensato del tutto realisticamente il tono di voce dipendeva non da colui che parlava, ma era associato ogni volta all'ammagine di chi parlava.

Più tardi furono coscientemente introdotti effetti di contrasto irreale: si udiva (per esempio) parlare molto forte e chiaramente un uomo che quasi non si vedeva, oppure si udivano parole che evidentemente l'attore non aveva nemmeno pronunciato. Uno si ricordava di certe parole udite una volta ed ecco nel film queste parole provenire da grande lontananza. Un uomo va per una strada mentre pensa ininterrottamente ad una frase: senza sosta si sente allora risuonare nel frastuono della strada questa frase che non è stata mai pronunciata. Qui la parola ha servito a rendere più chiara l'immagine e ad aumentarne l'efficacia, guadagnando così una nuova possibilità d'impiego che non si poteva adoperare in nessun'altra arte all'infuori del film.

La parola può preparare e far ricordare visioni; essa, in caso di bisogno, e usata con parsimonia, può far rapidamente sorgere delle immagini per realizzare le quali il film muto avrebbe dovuto usare un gran numero di particolari che avrebbero disturbato il nesso logico.

La parola può far prorompere, come in una esplosione, una successione ritmica di visioni nel loro massimo effetto. Un grido, il passo di un uomo, il respiro affannoso, possono aumentare con un dosato impiego l'immagine del gridare, del camminare, del respirare.

Certo ci saranno sempre degli effetti di visioni, nei quali la monotonia del procedimento meccanico fa un effetto doppiamente forte con la sua fantomatica mutezza. Così il rumore non viene mai riprodotto in una maniera completamente naturale. Nel film « Accordo finale » le dieci goccie di veleno cadono lentamente in un bicchiere d'acqua; l'effetto acustico che esse producono è un curioso tintinnio, un forte rumore che proviene da determinate ragioni fisico-musicali, ma che non ha niente a che fare col naturale rumore che producono le gocce che cadono in un bicchiere. Se però anche qui non esistesse nessuna intenzione artistica, sarebbe stato veramente inutile mostrare un bicchiere d'acqua ingrandito in primissimo piano in una maniera gigantesca per poi riprodurre il corrispondente rumore in una maniera normale; attorno a questi coscienti contrasti si volevano raggiungere anche nuovi effetti irreali. Mai si potranno ottenere contrasti interessanti o dare forma visibile e forza rappresentativa a un testo letterario se parola e

immagine non vanno d'accordo o se attraverso l'associazione di parola non s'innestano dei montaggi.

Quando il sonoro era ancora ai primi passi, venivano introdotte delle scene divertenti: « Questo è un mondo che va alla rovescia », dice in uno dei primi film il protagonista, e allora si vede l'immagine del film capovolta e tanto gli uomini che le cose sono a capo all'ingiù. Il regista Kurt Skalden rappresentò in maniera più organica lo stesso quadro per mezzo di una fotografia nella quale si vedeva il paesaggio rispecchiarsi nell'acqua.

Il regista Ruttmann fu uno dei primi a portare esempi di dissolvenza sonora, come il passare dall'organo di una chiesa di villaggio al suono di un organino, richiamando istintivamente una visione in dissolvenza associata. Noto è l'esempio di dissolvenza acustica dove l'ultima parola di una scena viene collegata con un'altra scena con significato nuovo, e analogamente, come l'immagine di una macchina che lavora può darci una rara e irreale personificazione con proprie leggi di vita, per esempio: « *La macchina in sè* », così la gradazione sonora di reali rumori di macchine può darci una specie di melodia come: « *La canzone della macchina* ».

Nel film « Maria » di Fejos il poliziotto dà lettura di una lunga lista di regolamenti di carattere amimnistrativo. Noi non comprendiamo nememno una frase di quello che dice, ma solo qualche parola come « è proibito »... « articolo tale... » mentre numeri e abbreviazioni senza senso svaniscono in uno stridente e monotono brontolìo. In questo modo la scena da linguaggio di paragrafi è diventata (per così dire) fine a sè stessa e nello stesso tempo vuol significare che la povera ragazza non intende altro che minaccia senza costrutto.

In scene di masse o scene di appelli (grida di aiuto o di assalto) abbiamo assistito all'episodio di un condottiero che improvvisamente, con una forza non comune per intensità, grida come se attraverso la sua voce ci fosse una massa corale concentrata che contemporaneamente chiamasse. Egli dà in questo modo significato alla volontà dei suoi seguaci, quasi che, con la sua voce, parlassero tutti gli altri.

In questo modo il film parlato s'è trasformato nel vero film sonoro, cioè nella sintesi tra immagine e parola in cui la parte ottica fa la funzione primaria e quella uditiva concorre a intensificarla. Così è stato raggiunto l'appropriato impiego della colonna sonora come solo al film era riserbato di realizzare nel mondo delle apparizioni artistiche.

Se la parola filmata aveva fin da principio un'altra funzione oltre quella di far vivere il teatro di prosa, questa possibilità fu potenziata da tutti i ritrovati dell'acustica. Quegli effetti di rumori e di

suoni che nel teatro sono dannosi o senza importanza nel film hanno un valore vitale e fra gli elementi costitutivi del medesimo valgono quanto la parola e la musica.

Così come nel teatro la parola doveva entrare in stretta relazione con la mimica, nel film ebbe significato solo se la medesima veniva unita alle immagini in moto.

Ricordiamo quei cartoni animati, lodevoli per molte ragioni, fra cui la serie dei « Topolino » di Walter Disney, che portarono non solo un divertente svago, ma anche nuove possibilità artistiche.

La realizzazione di questi film dal punto di vista acustico fu straordinaria. Qui suono, parola (tono) e musica rendono caratteristici i grotteschi tipi di movimento e, con molta efficacia, aumentano contemporaneamente e senza importunità la loro vita irreale.

Dobbiamo ricordare ancora esempi negativi di film sonori specialmente se volgiamo l'occhio a realizzazioni cinematografiche di opere e di operette.

Pionieri dell'uso limitato e logico del parlato nel film sonoro furono il già ricordato Paolo Fejos in « Maria » e Gustavo Machaty in « Sinfonia d'amore ».

Quanto più il film sonoro divenne scarno tanto più le sue ricche possibilità divennero chiare. Così il sonoro non ha rovinato l'arte figurativa, ma l'ha resa più ricca, più completa, e il film a colori la perfezionerà.

Film vuol dire quadro. Il film sonoro è un quadro più espressivo attraverso l'ausilio della parola e dei suoni. La morte dell'immagine sarebbe la morte del film, ma la musica, la parola e i rumori hanno la funzione di renderne più chiaro il ritmo, più viva la forma.

Per mezzo della scelta delle immagini, con l'inquadratura e col ritmo, con la dissolvenza, il montaggio e la colonna sonora, il film, sostenuto da mezzi tecnici, ha fatto dei veri grandi progressi verso l'arte.

GUNTER GROLL

(*Trad. di* Antonio Cornoldi)

Del narrar "disteso„ "raccolto„ e "accidentato„

1 - *Il canto del prigioniero.* — Nella convinzione dei più la narrazione cinematografica è una *narrazione distesa.* Perchè nessuna restrizione, nessun intralcio di quelli che propriamente s'interpongono al teatro affliggono la « macchina » o il regista cinematografico. Ed infatti, per contrapposto, la narrazione teatrale è senza dubbio *raccolta,* perchè il palcoscenico non permette di *far veder tutto* ed il *far veder molto,* anzi, fu dei periodi di decadenza della drammaturgia, quando la parola — sovrana assoluta a teatro — veniva avvilita per mancanza di validi poeti: e si ricordino, a tagliar corto, le fastosissime scenografie del teatro romano (e non per nulla fiorì allora sino al suo vertice lo spettacolo anti-parola: il mimo) e quelle del tardo teatro medioevale (ed anche nel sec. XV presero gran voga le « rappresentazioni mute »).

Che il teatro sia — anche tenendo conto di quanto fecero i massimi drammaturghi spagnoli ed elisabettiani, Shakespeare in testa — un *mostrar raccolto* è definizione talmente facile ad accettarsi ed accettata da tutti che il cinema vien reputato un modo di mostrare, di *far vedere disteso,* proprio per una certa grossa evidenza antitetica. Ed eccoci al malinteso.

L'unica narrazione a darci *tutto per disteso* è la letteraria, massimamente il romanzo. Qui si hanno in disteso i fatti esteriori ed i movimenti interiori; qui si mostra tutto, cioè, *dentro e fuori.*

Il cinema, invece, deve a giocoforza mostrar *tutto fuori.* Il dover rendere anche la tragedia — o la commedia — dell'anima al di fuori è la sua sacra e dannata costrizione, la sua pena, il suo calvario espressivo ed il sigillo della sua distinzione formale. Il cinema è il novello Faust, vendutosi anima e corpo all'immagine. Ogni forma d'arte si sublima nello sforzo di vincerla sopra una fitta rete di impedimenti e limitazioni. E il lavoro d'arte compiuto, la forma compiuta è il canto del prigioniero — l'artista — che vince, che riesce nonostante i freni

ad esprimersi splendidamente. A volte un canto più alto s'innalza, il canto dell'artista che sulle ali dello spirito creativo valica e trascende i limiti della prigionia.

La pittura, ad esempio, è una prigione bidimensionale. E canto altissimo fu la divinazione della prospettiva: anelito possente fuor dalle sbarre.

Per tornare al cinema, allorchè il sonoro venne a far più angusta la prigionia, il canto di rivincita non si fece beffardo di due *pesi reali* — immagine e suono — che si sgravitano a vicenda e raggiungono il libero cielo del non catturabile artistico, del supremo imponderabile, in virtù della dissonanza.

Le due realtà, non armonizzate nel flusso del tempo, si distruggono reciprocamente per dar frutto ad un *reale fantastico*, il *fantasma* artistico.

2 - *I simboli vivi e la volontà direzionale.* — Il cinema deve curarsi dell'insania di darci *il tutto per il tutto.* Esso può darci soltanto *una parte del tutto* e, se è opera piena e perfetta nei suoi limiti, *una parte per il tutto.*

Quando il teatro volle far veder tutto ci rimise la poesia e divenne un ridicolo figlio nano del concreto. Lorenzo de' Medici, disinvolto autore di un dramma sacro sui « Santi Giovanni e Paolo », mette in scena addirittura « una pugna » con un breve e prosastico accenno a mezzo d'una didascalia. E la « pugna » successivamente mostrata sulla scena non vale un sol verso della « pugna » narrataci da un qualsiasi personaggio della tragedia greca.

Il cinema può — invece — naturalmente mostrare « una pugna », mettiamo con la dovizia spettacolare di « Scipione l'Africano », ma guai se il demone di questa sua possanza spettacolare lo possieda appieno. Non il *tutto per immagini* ha fatto e farà la sua gloria ma la sintesi di un tutto per immagini.

Ogni arte è sintesi; i suoi limiti sono appunto leggi di sintesi; la purezza artistica è purezza di sintesi.

Il cinema — ha detto Pudovchin — deve darci i « simboli vivi », ed il simbolo è poema di sintesi. Abbiamo imparato — a detto Balàzs — a leggere sullo schermo per concetti ottici. E concetto è sintesi di una idea generale.

Se date troppo, ciascuno sceglierà il proprio; non avrà più un tutto sintetico ma una parte soggettiva del tutto. E quando il cinema offre una scelta è, già decaduto, vinto.

Il *tutto* offerto *tutto* in una volta parla ben poco. Se guardate *tutta* una piazza non gustate ancora nulla: dovete soffermarvi successiva-

mente sui particolari, su una parte del tutto per gioire profondamente. Similmente il campo lungo ed il campo totale davano ai primi spettatori cinematografici *soltanto la piazza.* E da essi il primo piano sortì per un bisogno naturale, urgente: abbandonare il tutto, fissarsi sul particolare.

Pudovchin predicava: « La scena deve risultare dai particolari ». Il particolare è la volontà direzionale del regista, del poeta cinematografico. Forza essenziale del cinema è che il regista costringe lo spettatore a guardare in maniera nuova, *alla sua maniera.* E per far sì che la fantasia dello spettatore non gli sfugga — perchè è normalmente portata a sbizzarrirsi per proprio conto — deve dargli la sintesi pressante di un tutto, una costruzione per immagini tutte sustanziate; gli deve dare insomma *l'immagine giusta*: niente più e niente meno.

Il ritmo cinematografico non sopporta il dilazionabile, chiede la carenza delle immagini. Qualsiasi opera d'arte è prodotto di carenza. Il classicismo in tutte le sue espressioni è la culla della carenza. A questa legge non sfugge neanche il barocco in architettura, perchè l'artista quando crea non affastella ma sceglie, sempre. E la scelta in arte è l'alta rinunzia, lo schivamento del soprappiù, è amore di carenza. Vige in ogni creazione artistica una legge superiore d'economia.

Se il cinema si lascia prendere dall'euforia della sua possanza, se s'abbandona al condannevole « *dir tutto* », perde le sue più limpide e penate facoltà penetrative e persuasive.

Il film — s'è detto — è un bombardamento rapido dell'animo dello spettatore. Bene: cerchiamo di non togliere mai intensità, a questo bombardamento.

Cos'è una commedia, un dramma? Un'azione vista tutta in campo totale. E' la parola che scende dal palcoscenico incontro agli spettatori. Il cinema, invece, si prende lo spettatore sotto il braccio e lo porta su, nel luogo d'azione, ve lo spinge dentro a tal punto, da sostituire alle volte i suoi occhi a quelli di un personaggio: con l'inquadratura soggettiva. Altro mezzo, altro sistema. Alla parola « gridata » (« io soffoco »!) che può dare il diapason della tensione drammatica, il cinema sostituisce il dettaglio (della mano retratta alla strozza, poniamo).

Il dettaglio segna il diapason della tensione cinematografica. Quando in « Pepè le Moko » il giovane protetto dal bandito della Casbah tenta, morente, di sparare sul delatore, è sul particolare della rivoltella che la macchina si lancia in carrellata. Quando invece, ne « La bella brigata », Gabin spara su Vanel, è il dettaglio dei suoi occhi lacrimanti che la macchina va a cercare.

3 - *La visione indiretta.* — I due esempi danno la volontà direzionale, nel caso specifico, di Duvivier.

Il P. P., e più il dettaglio, agiscono massimamente in profondità. Ma c'è di più: lo schermo spiritualizza gli uomini e le cose. Alla maniera grossa si potrebbe affermare che il divismo imperante è la palese riprova di questa facoltà spiritualizzatrice; ma la motivazione sarebbe di una evidenza persino marchiana: ben altro sostegno trova la tesi. Lo schermo può spiritualizzare le azioni e le passioni umane, e gli elementi che vi concorrono, al punto di non farceli più vedere, affatto, di negarcene la visione diretta. Senza cercare di schivare la sfruttatissima citazione di pudovchiana memoria della ceneriera piena di mozziconi di sigarette, a darci l'impazienza e l'eccitazione del personaggio, un altro tra i molti esempi del genere si ricorderà ne «L'Assedio dell'Alcazar»: là dove l'attimo «iperteso» della fucilazione del falangista è risolto indirettamente con l'improvviso spaurito starnazzare di alcune galline beccanti su un aia.

La visione indiretta conquista sempre più la fantasia dei registi, stimolo che risponde alla necessità spiritualizzatrice del cinema. E questa constatazione irrefutabile torna a conferma che la narrazione cinematografica è — per sua natura — tutt'altro che *distesa.* Il cinema ama tanto poco far veder tutto che alle volte sfugge addirittura l'immagine piena e diretta per cogliere il succo essenziale e spesso simbolico del passaggio narrativo... altrove, la fantasia satirella del regista creatore aiutando — novello Ariele — e la macchina pronta a servire: novello Calibano.

4 - *L'asicronismo fra immagine e tempo* — Ai primordi del cinema si aveva la *fotografia vivente* e basta. Lo stupore per la ritrattistica in moto fu per un pezzo così grande che non deve stupire se ci si sforzasse di far vedere, pianamente e semplicemente, quanto più fosse possibile di un tutto. E il cinema non mirava ancora a farsi arte, avvinto com'era — e schiavo — della riproduzione integrale della realtà: documento.

Le prime azioni, le prime vicende a nocciolo venivano narrate a quadri ed ogni quadro (da confrontarsi alla «sequenza» della maturità) serbava un tempo reale fisso. Si avevano frantumi di tempo reale (uno per quadro) e le soluzioni di tempo erano soltanto in funzione di *tempo mancante* fra azione ed azione.

Doveva sorgere il primo grande prigioniero del cinema, reclamato con arte, a creare e professare il tempo ideale cinematografico, che pulsa entro la sequenza e non ne scioglie l'azione ma la concettualizza.

Il «tempo ideale» è la misura cinematografica originale del tempo. Esso permette la distruzione di tutti i passaggi non utili, non tanto fra azione e azione ma *entro l'azione stessa.*

Come per la pittura è già creazione la scelta del limite dello spazio bidimensionale e nella scultura la scelta del volume, ecco che nel cinema diviene creazione pura il tempo. Il tempo vi agisce come concezione artistica di un ritmo superiore che scavalca il ritmo stesso dato in immagine.

Le immagini assumono infatti in virtù del montaggio un ritmo visivo capace di darci un'emozione di natura non diversa da quella musicale. Le inquadrature segnano « crescendi », « piano », « pianissimi », in funzione del particolare stato d'animo che l'artista (il regista, quando naturalmente lo è) vuol promuovere in noi per raggiungere perfettamente il livello di suggestione propostosi. A questo ritmo visivo, che si manifesta nella diversa misura della successione delle inquadrature, sovrasta poi il ritmo di tempo che non risulta dalle inquadrature ma le contiene. E' la forma di creazione cinematografica assoluta: pura ed altissima. E prima che l'asincronismo fra immagine e suono si è creato l'asincronismo fra immagine e tempo. Spieghiamoci.

Quando ne « La bella brigata » Duvivier vuol far vedere sbrigativamente come gli ultimi due amici rimasti del fedele quintetto completano la messa a punto della villetta-ristorante sul fiume, ci dà, su una serie di rapidi accordi progressivi, una serie altrettanto rapida di inquadrature per stacco in cui vengono mostrati, in ordine di attuazione, i particolari dei preparativi finali: mucchi di posate, pile di tovaglioli, file di prosciutti e così via via sino alle due inquadrature conclusive dell'insegna all'ingresso della villetta con l'effigie dei due compagni (Gabin e Vanel). Qui abbiamo un perfetto sincronismo fra la rapidità delle immagini e la resa ideale della rapidità del tempo (i due amici preparano infatti la villetta con entusiastico fervore).

Quando invece — e prendiamo un esempio comune — a darci un lungo trascorso di tempo il regista mostra prima in una breve inquadratura le gambe di un viandante con i piedi ben calzati e poi fa seguire un'altra breve inquadratura in cui muta la natura del terreno e disfatti sono i calzari, ecco che al ritmo serrato delle immagini sta, per asincronismo, il lungo tempo trascorso.

Esempi ancor più probanti chiunque saprà ricondurseli alla memoria.

Il tempo sta, dunque, al cinema, sopra le immagini, in funzione artistico-creativa concordante o anche dissonante. E la dissonanza è la gran meta drammatica; risponde forse all'esasperazione tutta moderna della intelligenza che, dopo aver tutto costruito, comincia a distruggere, o meglio costruisce ancora ma oltre l'ordine del perfetto. Non conta tanto affermare che la perfezione è limite quanto che la dissonanza è

anticlassica. Il cinema rivendica forse in questo modo la sua risultante definita ultramoderna su una base antica: lo spettacolo. Certo è che il tempo ideale cinematografico, con la forza distruggitrice di tutto quanto non giova alla sintesi — e sintesi è classicità — ed al simbolo, è andato verso la perfezione. Ma la perfezione non gli ha dato — come è nella catarsi classica — la quiete: tutt'altro. E l'asincronismo è il corrispettivo nel mondo dell'arte del tremendo dualismo che da Amleto (essere o non essere) s'è ingigantito nel cuore e — sopratutto — nell'intelletto dell'umanità. Noi siamo una e due, certezza e dubbio, armonia e disarmonia. La radice atavica di questo male si può indovinare in quell'amor del «contrasto» che i tragedi greci non inventarono ma presentirono per primi.

L'asincronismo cinematografico, nelle sue due forme, è sino ad oggi, benchè ancora allo stato germinale, la più violenta esteriorizzazione nel campo dell'arte della dissonanza, modello avvenire di una concertazione somma, le cui leggi ci sfuggono tutt'ora ma ne teniamo, ormai, la divinazione.

5 - *La parola non frange il tempo reale.* — Al nascere del sonoro ci si compiacque enormemente a dargli addosso. I più furono posseduti da una specie di furore conservatore: il sonoro veniva a mutare le carte in tavola. Ma è la parte più invadente del sonoro — il parlato — che incuteva paura: arrivava la parola, arrivava il teatro! Il cinema — per i «puristi» ad oltranza — si trovò ad essere un signore che s'era costruito un castello tutto suo, mirabolante e fantasioso (al periodo d'avanguardia accenneremo fra poco) ove permaneva a perfetto agio e, d'un tratto, ecco insediarsi nel castello l'invasore antico e temuto: il Teatro. Le mura del silenzio, messe a difesa, erano crollate!

In verità — come i «puristi» avevano intuito — la parola sprigionò subito il suo fascino pauroso. E s'ebbero i film parlati al «cento per cento» (100:100). Ci si compiaceva, nei manifesti reclamistici, ad insistere sulla garanzia: cento per cento. E la definizione aveva un rabbrividente sentore mercantilizio.

A tutta prima, infatti, il cinema giacque domo; la parola prese ad imperare da sola e le inquadrature sostavano a lungo, ferme ed anonime, ad attenderla.

Poi, con metodica rivincita, la parola fu fatta rimanere, sì — come rimane oggi — sullo schermo al «cento per cento» (e nessuno ormai o quasi nessuno vorrebbe rimuoverla) ma «un cento per cento» asservito alle esigenze saltuarie e limitate dell'immagine, ritornata ad assumere l'antico prestigio. Cioè i personaggi cinematografici parlano a complemento dell'inquadratura (s'intende nelle opere c. genuine).

Tuttavia l'osservazione che ci preme è questa: il parlato è l'unico elemento che non si frange nella sua consistenza, diciamo pure, terrena; è l'unico elemento che *non s'adatta a servire il tempo ideale cinematografico,* in quanto la durata di una battuta rimarrà sempre contenuta nel suo tempo reale. In altre parole, quando un personaggio compie un'azione *muta* il tempo ideale è sempre possibile; ma esso segnerà forzatamente una stasi appena il personaggio si metterà a parlare. Rimane, questo, il peso morto della parola sullo schermo. La parola, nobilissima ed eterea, che sulla scena o scritta può dar adito a tutti i fantasmi e raggiungere persino (oh cari ermetici!) le frontiere dell'inespresso, deve di fronte al cinematografo riconoscere la sua impotenza, la sua insufficienza a volare, a librarsi oltre i limiti del reale.

Il cinema, importunato e — in un primo tempo — assoggettato signore di quel tale castello che ci figuravamo avanti, ha fatto la sua vendetta, atroce. Ha ingabbiato l'importuno invasore nella consistenza inalienabile della colonna sonora e gli dice: servimi, te lo permetto; ma sapessi quanto mi pesi! Non avertene a male se spesso — e sempre più spesso — mi libererò dai tuoi servigi; se ti ordinerò: sta zitto, fai la cuccia, poichè *ora io devo volare...*

6 - *La traccia tensionale.* — Il cinema — ripetiamo — non vuole narrar disteso. La narrazione distesa conquista poco a poco; il cinema va diritto allo scopo e non concede allo spettatore di temporeggiare; non biascica la sua emozione: se la prende imperiosamente. Pensate ad « Alba tragica » o al « Fortunale sulla scogliera ». Dopo pochi istanti, lo spettatore è già *dentro* il ritmo cinematografico, ritmo spietato, e ne subisce la prepotente suggestione.

Questo ritmo può marcare, nella sua rapida marcia dal primo all'ultimo fotogramma, diverse traccie che nei capolavori risultano di purissima percezione.

La traccia di « Alba tragica » è rettilinea, ha un'incisa intensità dall'inizio alla fine: il suo tono è sempre al diapason (la tragicità delle ultime ore dell'uomo asserragliato in una « cella » d'un grande isolato); non s'abbassa, non si flette un sol momento. La sequenza rievocativa dell'incontro d'amore fra l'operaio e la ragazza nella serra lascia trapelare — è vero — un improvviso spiraglio di tenerezza ma l'immensa pietà che ci ispira l'uomo di cui noi conosciamo già la sorte non ci concede l'attimo di distensione. Ed una stessa linea — retta e tesissima — ha « Fortunale sulla scogliera », dove la lunga carrellata iniziale che ci porta al viso disfatto di Tala Birrel ha già il ritmo fatale ed inarrestabile della tragedia; e l'ha « Traditore »: infatti la morte nella Cattedrale del delatore non è un'impennata verso più alte sfere tragi-

che, chè il diapason è raggiunto sin nelle trasbordanti pennellate della pietosa comicità iniziale del protagonista. Quelle risate, quelle grosse manate scimmiesche vibrate con gigantesche smorfie comiche dal Mc Laglen non ingannano e son fatte per non ingannare nessuno: un profondo brivido percorre l'animo dello spettatore. Il cinema è un terribile e fulmineo conquistatore: altro che narrazione distesa!

La linea evolutiva de « La bella brigata » (per citare ancora questo film che ci è particolarmente caro) è invece ascendente. Non che la miseranda allegria dei cinque compagnoni illuda troppo, ma l'abbrivio che il film si concede è disciolto. Duvivier dice: aspettate, chè alla catastrofe finale vi ci condurrò senza indugio ma metodicamente. E la rapida successione d'inquadrature che ci servì già per altro esempio, d'una tal quale festosità ed estrosità cleriana, ed il lungo ripetuto carrellare lungo il fiume frondoso, hanno una traccia ancora pianeggiante; poi s'incomincia a salire con la morte del terzo compagno (Aimos), sino ai secchi, altissimi accordi finali. Tutto è *consumato*, finito: la « bella brigata » e la vita anche dell'ultimo dei cinque amici. Il cinema francese, infatti, non concede mai ai personaggi la conclusione catartica: tutto crolla, senza rimedio; nè mai la disperazione si flette.

« Alleluia » ha — infine — una traccia parabolica. Il massimo d'intensità si ha nel mezzo, con la morte del giovane negro ed il ritorno a casa del fratello maggiore col cadavere sul carro.

7 - *Lo sperimentalismo e la narrazione accidentata.* — Tutti gli esempi succitati riguardano le diverse linee tensionali di nuclei drammatici. Essi ci sono valsi a ribattere la perentorietà del ritmo cinematografico.

Miglior gioco, a sostegno delle nostre ragioni, abbiamo facilmente puntando sul film comico o quello ad umore satirico-sociale. Pensate a Clair: il suo è il genere di film meno disteso che si possa immaginare. La linea evolutiva non ha la purezza dei climi da tregenda, nè il genere lo esige. Anzi la sua gioia visiva e la sua vivacità polemica si basano proprio su necessità opposte.

La traccia del racconto è contorta e quasi negletta — come si porebbe trovare un riscontro nei romanzi di Campanile, in cui la trama non è che un pretesto a tener su la fila delle « trovate » — e sono i riboboli, le fiorettature fantastiche che animano l'opera. Di ciascuno dei film succitati ricordate *l'episodio;* di ciascun film di Clar ricordate *gli episodi.* Tanti piccoli episodi tenuti fermi al soggetto-pretesto come palloncini colorati al bastone del venditore.

Non dimentichiamoci che Clair è uno dei cinque o sei grandi registi regalatici dal miracolismo cinematografico, e di questo ne con-

serva — benchè ammaestrata da un'intelligenza discernente — l'incontinente.

Cos'è il miracolismo cinematografico, così fanaticamente professato da Dziga Vertof? E' la *summa* del lungo, sommoso, fondalmente insincero periodo d'avanguardia. Periodo scaduto e scontato, a cui oggi bisognerebbe — crediamo noi — guardare con più lucida freddezza e riconoscere ch'esso ebbe, in fondo, un'unica fondamentale importanza nella storia del cinema: quella d'esaurire la *carica* di infatuazione per la macchina, per tutte le sue possibilità estrose, cercate e dimostrate senza più nessuna preoccupazione creativa pura. La fantasia trovò nell'avanguardismo cinematografico un sollazzevole incentivo ma essa non produsse in quel periodo più per sè stessa: s'era in anticipo venduta, sottomessa alla macchina, e l'unico suo modo di sbrigliarsi era quello di escogitare nuove varietà e stranezze sull'uso di essa. In altre parole la fantasia non creava indipendentemente e poi chiedeva l'ausilio della macchina per realizzare il fantasma ma si gettava anima e corpo sulla macchina, a priori, per cavarne fuori pretesti ibridi e perlopiù fortuiti. Siamo sinceri: davvero che sono tutti genuini i piccoli gridi di stupore di noi cineasti — cui non è difficile puntare ben più solidamente le nostre convinzioni — davanti ad un « Ballet mecanique » di Leger o all'iniziale « Sinfonia diagonale » di Eggeling? In « Ballet mecanique » Leger si sbizzarrisce prima nella ricerca di strane affinità mentali e di correlazioni di idee, così come permangono nel limbo della nostra percezione. S'intuisce l'affinità fra la donna che siede all'altalena e certi ritorni cadenzati di immagini ritte e capovolte. Poi tutto si compendia ed esaurisce in un crescendo ossessivo, quando si suggerisce un furto di 5 milioni e gli zeri ritornano in un numero diverso ma incalzante e ritorna il numero 5 e la frase motivo: « On a volè ». Un gioco; e non c'è altro.

Il motivo unico ritornante per immagini è un pò la passione dell'avanguardismo cinematografico. Lo si ritrova quasi sempre. E non manca nemmeno in « Stella del mare » di Man Ray (l'incontro nel viale fra lui e lei) dove però ad una più quieta successione musicale delle immagini s'aggiunge quell'effetto di pastosità pittorica ch'è nient'altro che una « trovata » ma di bella suggestione; e « l'istant de l'amour » è intuito con cruda percezione sensuale e reso costruttivamente con una regolarità espressiva priva di tronchi parossismi, davvero rara in sede di avanguardismo. La ricerca di accostamenti di idee per immagini occupa anche tutta la prima parte di « Entr'acte ». Ed ora ci occorre maggior coraggio per porci un interrogativo: vogliamo proprio credere che, nel famosissimo funerale che vien dopo, Clair ab-

bia altro cercato e desiato oltre l'appagamento quasi fanciullesco di due fra i più divertenti accorgimenti tecnici «in macchina»: il rallentamento e l'accelerazione,

Che tutto sia fatto «per gioco» lo dice argutamente Clair stesso: dopo l'avvio morbido «au ralenti» del funerale, l'accelerazione porta a gran galoppo e gioiosamente verso il finale, come il cavallo accelera la corsa quando s'avvicina alla stalla, al riposo; tale è stato infatti l'impazzamento delle immagini che la parola «fin» è proprio il meritato riposo. Rivediamo mentalmente la sequenza: il poco malinconico corteo giunge in aperta campagna, la cassa del morto cade e ne esce un prestigiatore che fa con la sua bacchetta scomparire progressivamente tutti i presenti. Piazza pulita. Non vi sono più personaggi, attori. Clair sembra dire: finalmente. E «fin».

Vien voglia di aggiungere: l'esperimento, il «gioco» è fatto. Perchè si è mirato a provocare un semplice stupore fanciullesco. Il cinema è ancora giovane, s'ha da godere la gioventù. Ama correre per la campagna, a perdifiato. Lasciamolo correre. Perchè mettergli per forza la barba delle intenzioni riposte.

Ed una stessa passione per il «gioco» ha suggerito a Clair il non meno famoso pezzo, ne «I due timidi», del giovane avvocato difensore che difende il grassone con la *scena mentale* delle ragioni addotte a difesa e gli inceppamenti, i ritorni, i «daccapo» della faticosa perorazione.

Clair si diverte. Poco male. In fondo, egli non cesserà mai di divertire — prima che gli spettatori — sè stesso.

In quel tempo di esacerbato sperimentalismo si legò il cinematografo — bisogna avere il coraggio di dirlo — alla trovata per la trovata. Non ci si affidava più, allora, ad una penata emozione creativa, bensì ad una cura morbosamente intellettualistica, schiava di un trasbordante invasamento per la macchina.

Fotodinamica, visualismo: invenzioni non perfettamente monde, pure: non imposte alla macchina ma da questa *comandate.*

Indubbiamente l'ansia più pura d'allora fu la ricerca e la scoperta di un ritmo visivo-musicale, la musicalità delle immagini nel loro rapporto col tempo; e fu questo il grande ausilio dell'avanguardismo: dotare di tutte le *astuzie* possibili il montaggio. Per altro canto l'auspicata evasione *totale* dal reale fu ottenuta con espedienti di ripresa *irreali a sè stanti;* mentre si sa che la fantasia per evadere dal reale non ha bisogno di sì macchinosi espedienti.

Lo sperimentalismo fu portato, per sua natura del resto, a vivere di frammenti ed a fissarli insieme in qualche modo ci si accontentò

di una continuità ottica (correlativa di idee) casuale e fortuita. Ma non gli si deve negare il raggiungimento di qualche bellezza astratta; nè che l'allora professatissimo credo nella « poesia della macchina » non avesse una convincente propaggine segreta nell'animo del tempo nostro. Già qui non si vuol disconoscere, anzi si vuol affermare la grande utilità dello sperimentalismo che sortì un meraviglioso effetto di purificazione proprio contro l'insania della macchina, contro la preoccupazione eccessiva di tutto ciò che si può ottenere dalla camera oscura, che veniva usata non più *in conseguenza* di un tema ma *in precedenza.*

L'avanguardismo portò alla saturazione, rese familiari tutti gli espedienti della macchina che s'era trasformata in feticcio. Naturalmente, guarita l'insania, tutta la maggiore pratica è rimasta in dotazione del creatore cinematografico che di essa si ricorda e ad essa ricorre ancora quando la necessità è sentita da imperiose esigenze espressive.

L'avanguardismo insegnò sopratutto che il cinema ha virtù proprie ed immense per disancorarsi dalla narrazione diretta, monotona, distesa. Lasciò capire che la narrazione « tutta piana » non dà il massimo *di resa;* che il cinema ha possibilità altrimenti rapide ed emozionanti per conquistare lo spettatore.

L'avanguardismo scaturì la narrazione *accidentata,* l'unica veramente cinematografica, se ritorniamo alla definizione che il cinema è un bombardamento di immagini e può, *deve,* quindi, conseguire rapidamente i suoi effetti.

Infine l'avanguardismo giovò a perfezionare enormemente l'intelligenza cinematografica dello spettatore; a sviluppare quella particolare facoltà di apprendere per simboli e concetti che Balazs chiama « lingua nuova ».

GIAN FRANCESCO LUZI

Intorno ad una prova di Christiansen

Esauriente, e precisa, può derivare una dimostrazione della labilità di gran parte delle conoscenze filologiche sino ad oggi sviluppate (o accennate, suggerite; talvolta concluse, nell'atto iniziale medesimo, dalla sola intuizione formale) nei riguardi di molte ammissibilità critiche, dalla portata dei singoli valori che certi film possono arrecare, con la loro subitanea presenza, sulla somma di giudizi in altri tempi formulati, esauriti attorno a lavori siglati dal medesimo regista. Si concretano così delle revisioni (inizi di revisioni; reazioni) istintive e capaci financo di capovolgere fiducie altrove predilette e considerate come non suscettibili di corrosione o spostamento alcuno; convinzioni basate d'un lato sull'indiretta conoscenza dei testi, dall'altro sulla notorietà di certe affermazioni suggestive, attraenti, saporite e cariche di sviluppi già predestinati nella mente del non direttamente informato studioso, possono presentare sintomi di frattura, disgregamento e annullamento. Spesso il punto finale di tale ordine di argomentazioni o intuizioni è un raggiungimento di sfiducia e delusione: sfiducia nella attendibilità delle referenze, delusione attorno a nomi sino a quel momento ritenuti basilari e compiutamente informatori.

Logica, prima ed essenziale condizione dell'esistenza di opere d'arte essendo sempre apparsa se non proprio una ristagnante invariabilità di giudizi, definizioni e classificazioni, una (almeno diffusa) sicura concordanza di fase delle linee generali avviluppanti le principali individuazioni della considerazione estetico-valutativa, al di fuori delle generiche iniziali concomitanze (o dissonanze) di storia del costume o del gusto, il fatto che il cammino compiuto dall'analizzatore possa, ad una presa di contatto diretta con un documento o una prova, subire deviazioni talvolta notevoli, o almeno tali da provocare influenze di preponderanza sul giudizio ultimo, risulterà senz'altro indice d'una instabilità delle precedenti metodologie, o labilità delle medesime.

Così, le proposte d'indagine che porta seco un nome complesso come quello di Benjamin Christiansen non possono assolutamente fare a meno di invitare con decisione il critico posto dinnanzi — e magari all'improvviso — ad un'opera del tono di « I figli del divorzio », verso il superamento totale della sola e scabra analisi del tempo, spingerlo alla meditazione introspettiva sui pensieri formulati, in lontano o vicino tempo non importa stabilire, riguardo al ricordo, diretto oppur filologico (molto spesso, filologico), mnemonico oppur culturale (molto spesso, culturale) di opere quali « La strega », « L'X misterioso », « La casa stregata ». Non che sia, questo, l'unico problema sorgente da tale incontro; altri esistono, in una veloce individuazione degli apporti individuati nel panorama di uno stile (definito, oppur meno) dagli esaurienti significati specifici ad un'espressione attuata nel senso stilistico chiarito, e possono esser, almeno in parte, affrontati e sviluppati in risoluzione ultima nelle loro possibilità di comprensione girata entro il momento; ma senza dubbio la prima considerazione tende ad esser d'indole — proprio a cagione di ciò — storico-estetica, e non estetica in valore assoluto, autonoma e pura. In altre parole, al critico nasce la domanda (né è possibile evitarla, se non a scapito della onestà e moralità della coscienza; se non a cagione d'un deciso attentato all'intelligenza): come mai un divario così profondo tra il mondo, le intenzioni e le rese di un « I figli del divorzio » e le rese, intenzioni, mondo di un « La strega »?

Oppure: quale, la provenienza, l'origine, la causa delle aperte, sconcertanti fratture avvertibili a prima vista nel complesso definitivo di quest'ultima prova del regista danese?

E ancora: quale, il significato, in rapporto al carattere intimo (alla compiutezza di esso; all'estrema portata di esso) degli altri documenti (delle altre valutazioni), dato che quest'ultimi ormai sono classificati con convinzione rigorosa da persone dotate d'indubbio ed incontrovertibile buon gusto, comprensivo amore di vero cinema?

Giunto a questo punto, onde non incorrere in una troppo impulsiva, incontrollata negazione, — attuale o retrospettiva nel tempo — (ma nel primo momento d'umore, moto direzionale, un germe vero esisterà sempre, di fatto individuato, avvertito senza esitazione) gioverà all'analizzatore esaminare (voler esaminare) tutto il complesso di circostanze che può aver determinato, influenzato, suggestionato l'evoluzione o deviazione riscontrate, la progressione o decadenza; la diversità. Ché, naturalmente, spesso il problema del singolo è valido anche in quanto proiezione d'uno stato di cose collettive, o almeno diffuso nell'atmosfera, nel dato immanente della storicità dell'ora: e

dallo studio d'un panorama in genere scende (per concordanza o reazione) più evidente il rilievo d'una singola positura, e inversamente: in un perpetuo flusso di fecondi rapporti di concordanza, ammissione, legame, relazione.

* * *

Nelle cronistorie del cinema, Christiansen è noto sopratutto a causa di opere riconoscibili (e riconosciute) nella definizione inerente al film «fantastico»: movendo di preferenza — e nella quasi generale totalità dei casi — in quel campo (sensibile ed attento alle relazioni magnetiche tra spirito e materia) di cinema di continuo portato a trasporre i propri valori dal reale all'irreale (per tramite di mezzi svariati, molteplici: creazione di singoli elementi supernaturali nel cerchio d'una logica diversa da quella comunemente accettata da un punto di vista percettivo-psicologico — cioè deformazione dei valori, in una predilezione di continuo rinnegante il materialismo; nell'ammissione di ampi e successivi margini concessi al magico, al fantasmagorico, allo stregonico: entro l'ordine essenziale della visione metafisica —; oppure innesto di fattori dotati di più intima ed aperta suggestività emotiva — quell'uso dell'orrido, del disumano, del terrificante che fu caratteristico, ad esempio, a certo « romanzo nero » inglese un tempo; o infine determinazione d'un assoluto, unico, incontrovertibile mondo di valori « trasposti » nell'atto medesimo della creazione — « realismo magico » —), in un incessante superamento dei termini palesi e delle definizioni ammesse, che se sotto certi aspetti è tipico al Nord (la mistica delle estasi, nel panteismo sfumato dalle nebbie; l'avvertenza costante delle deità subumane oscure e cieche implacabili, vive; il gusto, l'attrazione dell'inconscio in antagonismo al razionale, al dogmificato), sotto cert'altri supera i confini d'una magari efficace geografia critica per collegarsi alla generale tendenza che presso certi temperamenti conduce all'astrazione.

Naturalmente in Christiansen, come tavolta in Murnau, come spesso in Sjöström, i termini permangono in una relazione di contaminata presenza, non si risolvono nel raggiungimento d'uno stato di estrema, poetica purezza: in lui il fantastico, per sussistere, necessita del reale; quest'ultimo non si spiega nell'assenza del surreale. Nel gioco alterno tra questi due poli oscillava in sincroma maniera « La carretta fantasma » di Sjöström: d'un lato il « fantastico » delle apparizioni — e la fede in queste apparizioni; nella loro verità —, dall'altro il « reale » dell'intimismo psicologico della storia — e la sensazione di esso, nell'acuirsi degli attimi di tensione, di dramma —; oltre i termini era af-

facciato il « Nosferatu », ma senza un totale, affrancato svincolamento, a causa del posto offertovi a quella tendenza di spiegazione scientifica e delucidamento che, sovente, presso i germanici inibisce il libero sviluppo delle estasi veementi del supernaturalismo (l'intuizione di nuove realtà, ma la scarsa possibilità — probabilità — di esprimerle in pienezza conscia e rinnovata al contatto); mentre il « Vampiro » di Dreyer, tuffato com'era nel mistero e nella tensione della accettabilità del sogno creato (anche se, ad un primo contatto umano e razionale, assurdo); tenacemente consequenziale negli sviluppi narrativi fin dall'inizio oltre la convenzione della percezione conosciuta cotidiana; ignorava, dietro di sé e a distanza, l'esistenza stessa dei termini antinomici, nell'unitarietà ed unicità del mondo determinatovi dall'impegno del regista; — mondo nel quale il principio della non-causa era visualizzato in una ragione poetica di giustificazione diretta verso il surnaturale — epperciò mistica, — non irrazionale — epperciò materialistica — come nei surrealisti francesi.

Affine a Dreyer non era Christiansen, o almeno non troppo; anche se su Dreyer aveva a volte esercitato influenza con la presenza di certi procedimenti narrativi, l'intima consistenza del suo carattere artistico si concretava in altre ragioni: se Dreyer giungeva all'assurdo per un costante, non incriminato estremo di evidenza derivato da un ordine nuovo di rapporti e relazioni tra cose e non-cose, spirito e materia, vita e morte, Christiansen muoveva nelle abbruciate zone del fantastico esasperando dati di realismo assoluto senza però mai menomamente scontare, dimenticare, superare i propri punti di partenza. Se cioè nell'uno il « fantastico » andava dall'interno all'esterno (« Vampiro »), dall'intimo della materia alle apparenze più evidenti della materia, nell'altro (« La strega »), procedeva dall'esterno all'interno, dal mondo esteriore a quello interiore: il fantastico di Dreyer esistendo in Dreyer a priori, quello di Christiansen, in Christiansen, a posteriori (il che resta dimostrato da come Christiansen mosse a girare « La strega »; dalla sua predilizione per i temi svolgentisi alla scorza dei fatti, polizieschi, « gialli », o simili; dal suo lavoro in America).

Per cui se Dreyer si può definire (nel « Vampiro », sua massima prova) un « supernaturalista », Christiansen rimane, nel « La strega », un verista spinto a speculazioni fantastiche da un elemento derivato: non istinto ma predilezione: un nordico che non riesce a dimenticare, fluidificare, trasfigurare le esteriorità più palesi dei termini adoperati, incubo, allucinazione, spasimo, terrore: insomma lo si può definire un « orrido-realista ».

In Dreyer, in Murnau, il reale è sorpassato dalla fantasia; in Sjöström e Christiansen, permane allato alla fantasia, e ad essa talvolta è commisto: questo elemento può chiarire abbastanza, in una prima approssimazione, il legame sussistente tra queste singole posizioni: ché per Christiansen non si può parlare di un « fantastico » allo stato puro, mentre per il « Vampiro » sì; proprio come dissimili sono « *The monk* » o « *Melmoth the wanderer* » da « *Fall of the house of Usher* » o « *The red mask death* »; proprio come in un altro ordine di rapporti, il « *Das Petermännchen* » non è il « *Morderer* ».

Giunti a questo punto, si può forse affrontare con sufficiente e convinta serenità il primo problema analitico derivante da « I figli del divorzio »; quesito che grosso modo si propone in questi termini: come mai il Christiansen, artista notoriamente dedito al fantastico, all'orrido, allo stregonico, dopo un sì lungo silenzio è ritornato all regìa con un lavoro del tutto realista, a forte tesi sociale e morale, privo di elementi di fantasia?

(Qui per fantasia intendendosi quel superamento del reale, o svincolamento dal reale, che giunge ad ignorare l'iniziale supporto, o a crearne uno nuovo, nella coloritura immaginativa; col termine non si allude a quella normale attività della mente umana per cui si creano, svolgono, concatenano, incastrano, cristallizzano o fluidificano avvenimenti e stati d'animo).

La risposta, che subito si può formulare, è ovvia, e possiede un triplice aspetto: innanzi tutto sta il fatto che già nella precedente produzione di Christiansen si poteva notare, accanto a certuni magici ed allucinati — più appariscenti —, elementi fondamentalmente reali e veristici: e questo è il più probabile ponte di passaggio tra i due termini della questione, o, almeno, l'essenziale giustificazione dell'ultimo aspetto registico di Christiansen; poi, che nel cinema danese negli ultimi anni si è fatta sentire ed individuare una notevole, cospicua influenza del cinema francese (di Carnè e Renoir più che di Duvivier; cf. « Afspored »); infine che nel corso degli ultimi anni la produzione nordica è andata sempre più sviluppandosi lungo una costante di attenzioni sociali e costumistiche, il che se d'un lato è la logica continuazione del vecchio filone moralistico e puritano (si ricordi l'eticità di Sjöström) proprio ai nordici, dall'altro è un indubbio riflesso di certi problematismi derivanti da condizioni di vita e pensiero caratteristiche, specifiche all'ambiente scandinavo e danese, nordico in genere, di quest'ultimi tempi. Se cioè prima il centro di gravità della vita nordica era addensato nel fantastico e nell'irreale, prevalentemente (o almeno nella tendenza che verso tali valori pareva formulare la realtà), ora pare

si sia spostato verso motivi, toni polemici sociali, retorici; comunque, veristi e realisti: l'importanza del mondo surnaturale pare sia sminuita d'intensità e graduazione nella comprensione e considerazione degli spiriti nordici (in letteratura, un chiaro testimone di questa deviazione al materialismo essendo per es., Johan Bojer, ibseniano a rovescio); per cui può già apparire comprensibile la scelta del soggetto dal Christiansen praticata.

(Questo gusto di tendenza alla polemica, alla dialettica, si è maggiormente acuito negli ultimi anni — si pensi, per es., a « Gula Kliniken » —, se prima era scialbo, mascherato e larvato dalle fragilità borghesi di Molander: — si ricordi quanto era — sotto la prima espressione — rattenuta a polemica in « Un volto di donna », dove lungo le vie d'una storia psicologica ed intimista traspariva, si, la lontana presenza d'una precisazione morale ed etica risolta a priori nei termini del suo intrinseco dualismo, ma di continuo ricacciata, rifiutata, refoulée —).

* * *

Dopo il primo (e per noi essenziale) problema inerente il clima, il soggetto, il mondo, l'ispirazione, la coerenza (ovvero: il contenuto), « I figli del divorzio » offre un attraente quesito formalistico: un problema intimamente connesso alla sua struttura stilistica più appariscente, e che riflette tanto la peculiarità dell'opera quanto la determinazione d'un modo cinematografico direttamente derivante — in via esclusiva — dal suo autore; il problema di quello che definiremmo il « primitivismo narrativo » del film.

« I figli del divorzio » in apparenza sembra procedere per usuali, consuete vie di progressione imaginifica, ma a un più attento, reiterato esame rivela invece la presenza di un'indefinibile composizione, che a prima vista pare essere il derivato d'un eccessivo frammentismo della sceneggiatura, la conseguenza d'uno spezzettamento troppo compiaciuto, d'uno sminuzzamento snodato (il che non manca di produrre, provocare ingorghi, incertezze ed arresti nel ritmo), almeno per l'avvertenze reattive di cui può disporre uno sperimentatore al giorno d'oggi, dopo le esperienze del cinema tedesco 1919-1929 e di quello francese 1934-1939; e che invece non è se non il prolungamento d'uno stile filmico, vivo appunto all'epoca delle prime esperienze del regista, ma oggi stranamente avvertibile, nella sua diversità, da quello del nostro esercizio quotidiano; uno stile che si basa sulla massima evidenza degli elementi del quadro e sull'unico valore del montaggio delle singole inquadrature (un montaggio di sequenze in senso chiaro è tutt'affatto igno-

to a Christiansen), comportando in ciò una certa pesantezza che a lungo andare si risolve in staticità, nelle necessarie, indispensabili concessioni al dialogo; che mantiene la macchina da presa in funzione determinante rispetto agli attori, ignorando le possibilità molteplici dell'angolazione; che dimostra, presso il regista, una concezione visivo-musicale del cinema ormai ignorata, perduta dopo le esperienze del sonoro, o almeno assai decaduta dall'uso comune, dal consueto clima creativo.

Da questa posizione iniziale deriva il non coesistere su uno stesso piano dei due ritmi fondamentali avvertibili nel film: quello intimista-psicologico e quello narrativo-figurativo. Spesso una singola situazione viene impostata verso la determinazione di una rigida affermazione, interiormente: ma nella resa imaginifica diluisce la propria unitarietà e forza il proprio tono e rilievo nella manifesta carenza degli elementi espressivi e formali; in altri punti, su un momento poco avvertibile, di per sè privo di eccessiva importanza, la regìa fa convergere attenzioni spropositate e del tutto noncuranti di una giusta scelta di misura. Ci sono insomma delle forzature a vuoto sulla materia, e di converso delle zone nude, scoperte di materia, rifiutate nell'inespresso, epperciò negative.

Vincolato in pieno ad una cifra narrativa realista, il film palesa subito questi suoi caratteri stilistici, nell'evidente e manifesta sproporzione che sbilancia sovente le intenzioni contro le attuazioni. Quando si punta sulla tesi così come Christiansen ha fatto, se nel contempo di essa tesi non si fa una ragione formale di assoluta determinazione poetica, non si può che cadere nell'incertezza ritmica, e proprio nel campo narrativo (fluidità degli episodi; racconto tra le azioni dei protagonisti e il significato di tali azioni, nell'ambito della visione registica): in queste condizioni, l'uso di una sceneggiatura così sbriciolata (in definitiva, di un ritmo troppo veloce) conduce proprio alla indipendenza dei due segmenti principali di sviluppo — di quello interno e di quello esterno —; e non sempre, di conseguenza, le evoluzioni psicologiche combaciano con le azioni determinanti; non sempre, di conseguenza, è raggiunta, nel complesso, un'armonia.

Al film manca, essenzialmente, quella continuità ritmico-narrativa che il soggetto si chiede: cosa ben grave, codesta, (e subito evidente) per un'opera psicologica, dogmatica, tutta appoggiata (nelle intenzioni; e nelle necessità) sulla consequenziale inesorabilità delle relazioni tra causa ed effetto, tra parte e parte; la mancanza di organiche sequenze, di nodi espositivi, nuoce assai. Ed è, codesta, una conseguenza del più diretto, intimo filmismo di Christiansen: l'espressione della totale con-

dizione del suo cinema, perchè, in quest'ultimo, ogni inquadratura si risolve entro i propri confini; il legame tra inquadratura e inquadratura è *esterno*, non interno, applicato dal difuori e non determinato dal didentro. In altre parole, in esso il montaggio è non connaturale al dinamismo narrativo, ma imposto: non interno, ma esterno: ed è, codesto, un tipico procedimento di quel cinema che si potrebbe definire « predupontico », dato che in esso i valori di preponderanza sono quelli pittorico-musicali; il cinema delle storie non « narrate » ma « costruite » (cf., l'estetica di Valéry); quel cinema di cui i rappresentanti più cospicui furono i nomi del primo kammerspiel tedesco; quel cinema in cui predominava il montaggio e non, come ora accade, la fluidità narrativa e letteraria del racconto. A questo tipo di cinema il Christiansen è rimasto talmente legato da non potersene separare neppure a tanta distanza d'anni, neppure di fronte alle nuove esigenze prospettategli dal soggetto prescelto.

Per cui da *questo* punto di vista (nuove esigenze stilistiche), « I figli del divorzio » è un'opera mancata: una seria incrinatura ne attenta l'unitarietà, l'armonia d'assieme.

Il « primivitismo » di questo stile si estrinseca anche nella semplicità (che talvolta sconfina in povertà) dell'invenzione inquadrativa: nel film le inquadrature sono sempre, o quasi sempre, frontali; in nessun caso viene instaurata una determinazione di prospettiva di oggetti o attori nel campo visivo; il pittoricismo di Christiansen è rigorosamente ed esclusivamente bidimensionale. E si riflette nella quasi banalità del psicologismo estrinsecato, anche se talvolta ne è funzione, effetto; con talvolta degl'improvvisi, efficaci scatti di reazione; perchè accade che laddove l'espressione non sostiene affatto la necessità interna in quel determinato momento posta in gioco dall'attenzione della trama, il regista svolga una seria violenza di effetti, a sostegno della tesi, o dell'evidenza massima della tesi; una fredda, calcolata violenza che giunge perfino a sforare nella coesistenza di certi toni allucinati determinanti, subito, il clima spasmodico ed angoscioso d'un realismo veemente che si compone in deformazione interna, e conserva, accanto ai nuovi aspetti della sua resa, la sostanza dei valori-base: come tavolta in Huysmans. E' in questi momenti che, nettamente, si avverte la presenza del Christiansen stregonico e orridorealista; specie quand'egli si aiuta con una efficacissima illuminazione (una illuminazione che isola le persone in un abbacinato candore; brucia la presenza dello spazio circostante), o con un materiale plastico dotato di sufficiente magnetismo vi-

sivo; è in questi momenti che, nell'intimo della considerazione, si realizza il collegamento con il Christiansen « prima maniera ».

* * *

Storicamente ed esteticamente, « I figli del divorzio » costituisce l'articolazione più sensibile e « scoperta » dell'evoluzione del recente cinema nordico, nella sua arida misura stessa, dato che dalla condizione di mito e leggenda tale cinema è giunto a logorarsi nell'ambito ristretto dei soli termini veristici (esausti; svitalizzati). Certo il film presenta evidenti le caratteristiche dell'introversione (mentre « La strega » era semmai un'opera derivante da una felice espressività di extraversione), ma non permane dotato d'una sufficiente individualità alla fine, anche se in esso il psicologismo non è analitico, ma dimostrativo, in ciò essendovi differenziazione dai modelli tedeschi, e solo in limitata parte essendovi influsso di quelli francesi. Nella sua portata complessiva, « I figli del divorzio » non oltrepassa i limiti di una funzione di documento storico; in valore assoluto, non sopporta un giudizio favorevole. Certi efficacissimi momenti non bastano ad assicurargli una continuità di emozione estetica nell'accezione dell'analizzatore; il suo significato è più di prova che di realizzazione: permane quasi in un campo sperimentale. Ed è, « I figli del divorzio », un esperimento bizzarro assai: perchè tenta di ridar vita ad uno schema filmico ormai perduto; perchè offre il destro di revisionare tutta la figura di Benjamin Christiansen; perchè testimonia, nella più sensibile maniera, del tono informatore dell'ultima cinematografia nordica. E se autorizza lo scioglimento di certi problemi, parecchi altri ne lascia all'oscuro (il *reale* valore del primo Christiansen, ad es., dinnanzi a questa prova); se fornisce indicazioni e direzioni d'un lato, dall'altro ristagna in un'impassibile non-comunicatività: e forse il suo valore maggiore risiedè in queste sue funzioni catalizzatrici; di avvio ad uno studio più approfondito — e definitivo — del cinema nordico.

GLAUCO VIAZZI

Equivoco del film musicale

Non esiste altra legge o consuetudine filosofica, in arte, che possa costringere e limitare le intenzioni umane nell'atto della creazione poetica, se non il principio medesimo dell'equilibrio, cosciente o incosciente, di contenuto e forma. Non vi è dogma estetico che possa suggerire o spiegare l'opera d'arte all'infuori di tutto ciò che la stessa opera d'arte suggerisce o spiega. Infine, nulla è veramente artistico quando sia programmatico e tendenzioso.

Senza dubbio, il cinema abbisogna di una schiera di eletti il cui simbolo consista nuovamente in un girasole ed il cui motto sia l'arte per l'arte: ovvero, il cinema per il cinema. Poichè anche il cosiddetto « purismo » non è altro, spesso e in buona sostanza, che una formula sistematica ansiosa di ricondurre a semplicità estrema i valori visivi, la quale però cade facilmene nel surrealismo, che è poi psicologia delle imagini e quasi sempre si adagia in astrazione lineare di pura tecnica. A tutto ciò è completamente estraneo sia l'influsso sentimentale sia l'intuizione della mera fantasia. E in verità, le fiabe di Méliès — considerata la attuale maturità ed autonomia del cinema — sarebbero oggi su un piano di elevatā bellezza se quell'uomo prodigioso vivesse e producesse ancòra ai nostri giorni.

Ma gli indirizzi e le prospettive sono di molto cambiate: vie numerose e traverse si sono dipartite dal tronco originale, il contenuto a destra e la forma a sinistra.

Staticità teatrale, espressionismo tedesco, surrealismo, avanguardia, indagine veristica e storica, tutte per una via molto spesso estremista e falsamente autonoma, raramente interrotte dai capolavori. Mai come nel cinema — anche se ciò a prima vista può parere strano — le formule, il manierismo di scuola e l'accademia hanno avuto buon gioco. E' pur vero che alcūne ragioni inducono a considerare, in sede critica, nuclei accademici e scolastici perché in funzione discendente della

presenza geniale di un artista — sia esso Pudovchin, Pabst, o Duvivier — ma nulla può esteticamente giustificare il movimento continuo e incalzante, affatto morboso, del film musicale. L'esempio, gradualmente corrotto in specie, si è fatto poi genere: e il genere non è altro — di fronte alla estetica e alla sua storia — che un sintomo negativo di formula. E la formula, essendo eguale, in potenza, ad una chiave matematica, non può forzare i battenti dell'arte in quanto è proprio l'arte quella cosa i cui battenti cedono solo ai colpi di vento della fantasia e rifiutano ogni specie di serratura. Così era facile intuire, quando apparve *La città canora* (1931) di Carmine Gallone, che più avanti nel tempo si sarebbe pervenuti — dopo la fuggevole parentesi di *Une soir de Rafle* — a *Casta Diva* e di qui al genere di *Manon Lescaut* di *Giuseppe Verdi* e di *Melodie eterne*. Infatti, come diceva Wilde, un uomo non dovrebbe potersi rovinare che da sé stesso.

La critica, questo grande e maestoso bambino che anela di rompere il giocattolo per vederci dentro e scoprirne il segreto, non rifugge abitualmente — e ciò in linea estetica è di ovvia logica — dall'approfondire quali e quanti siano i rapporti intimi di un fenomeno artistico: essa non accusa ritardi o pigrizie di fronte ai particolari motivi che informano, nella storia del cinema, ora l'una ora l'altra delle occasioni. E, in verità, sarebbe assurdo non valutare o non accogliere in esame il dinamismo pittorico di Man Ray in *L'étoile de mer*, il surrealismo di Germaine Dulac o l'intellettualismo suggestivo di Epstein (*La chute de la maison Usher*); ciò sarebbe paragonabile, in letteratura, alla incuria critica intorno ai formalisti perchè tali o intorno a Zola perchè verista. E' evidente che lo spirito umano, proteso in ogni arte ad una mèta individuale ed universale, esprime quanto di più particolare possiede, sia esso orientato verso un indice estremo o verso un equilibrio oraziano. Nulla è condannabile, in arte, all'infuori della forma che la riveste, se questa è palesemente brutta. E colui che è edonista sfrenato, non per questo condannerà l'asceta: ché ambedue possiedono, anche se diversi, valori ben definiti nello spirito. Ma quale soluzione positiva, anche se in minimo grado, può essere formulata e dischiusa a fronte del film melodico, cantato, musicale insomma (1), privo di una ragione estetica, scevro di ogni elemento lirico che non sia quello della « riproduzione » canora o sinfonica?

---

(1) La definizione di opera filmica « musicale » va intesa nel senso medesimo che viene suggerito intrinsecamente dai valori enunciati, e in particolare da quelli galloniani. Essi infatti si autodefiniscono « film musicali »: mentre resta inteso, nella maggiore ampiezza dell'angolo di visuale critico, che vero film « musicale » è — se mai — quello che riflette armonìa e musicalità di elementi cinematografici, cioè di imàgini.

Poichè è evidente che la musica, come motivo e fattore di partecipazione al film, non può avere altra funzione (artistica) se non quella di accrescere o sottolineare o evocare i motivi estetici propri del peculiare linguaggio cinematografico, e di essere così in funzione (anche se usata in asincronismo) delle imàgini, e non, come alcuno pretenderebbe, di costituire un dominio sulle imàgini: e allora, eliminata questa ultima assurda ipotesi, una distinzione di ciò che veramente ha valore, fra i segni espressivi della musica nella applicazione al ritmo del cinema, si presenta come facile problema d'analisi. E' quindi chiaro e palese il motivo critico che ci permette di operare, nel campo dei rapporti fra cinema e musica, le divisioni fondamentali di ciò che è funzionale (in rapporto di coerenza stilistica, dunque, con la visione) e di ciò che invece è fenomeno isolato (solo di «riproduzione»), privo di aderenza logica al campo visivo.

L'accoppiamento di cinema e musica è valido, perciò, solamente là dove si richiede dalle esigenze singole del momento narrativo-visivo. In *Stage coach* (Ombre rosse) di John Ford, la canzone della donna indù — che pure avrebbe un suo proprio valore musicale, se isolata — è inserita nel corso della dinamica delle imàgini in modo del tutto coerente e funzionale, volendosi con essa dare rilievo ad un incombère di avvenimenti; quando gli indiani si accingono appunto a rubare i cavalli nella fattoria, e scivolano lentamente verso l'azione mentre il fascino di colei che canta serve a dare una impressione di tranquillità e a destare l'indifferenza per ogni circospetto movimento. E come questo, altri tipici esempi delle migliori opere del cinema potrebbero a dimostrazione venire elencati, dalla abusata citazione del can-can parigino di *Atlantide* alla fiabesca pagina visiva degli amici che ricordano il camerata scomparso in *Aquile del Giappone.*

Se all'epoca, lontana ormai, del film muto, la musica non costituiva altro che una semplice ragione pratica di accompagnamento, al fine di evitare la monotonia del silenzio, e come tale codesta posizione non deve essere suscettibile di apprezzamenti estetici, è pertanto positiva la esigenza d'una risoluzione del problema con il sorgere della cinematografia sonora.

La curiosità dell'esperimento nuovo, e lo stesso piacere di ascoltare una musica in perfetta sincronia con l'imàgine, giustificano quelle opere sopratutto d'origine americana, come *Il cantante di jazz* di Alan Crosland, *Il cantante pazzo* (1927) di Lloyd Bacon e *Sonny Boy.* Enunciate in quel periodo di ricerca tecnica, rappresentano tutt'al più valore di cronaca, né facilmente possono rientrare in altro campo di osservazione. L'esasperazione medesima del concetto sonoro, di parole

e musica, e particolarmente le vedute industriali, nonchè il fondamentale successo che sempre riscontrano presso il pubblico d'America le opere di fantasia orgiastica condussero alla creazione di un intero movimento produttivo, cioè di quei determinati saggi che solo esistono come riproduzione teatrale e melodica di opere, operette, e briose riviste eccentriche. *Gold diggers of Broadway*, *Quarantaduesima strada*, *La vedova allegra*: un cùmulo di opere che, rivedute a distanza di anni, dopo la scomparsa degli elementi di curiosità contingente, non racchiudono l'ombra del minimo fattore cinematografico d'arte. Esse vanno giudicate alla stregua di alcune manìe letterarie, d'indole unilaterale e morbosa, delle produzioni cioè che esulano da ogni forma d'arte per chiudersi nel bagliore di una momentanea soddisfazione della curiosità: romanzi polizieschi, biografie romanzate, e gran parte dei libri di viaggio, dove non importa che il contenuto, la cosa in sè, e non il modo stilistico mediante il quale viene espressa.

I film musicali, in sostanza, subiscono il destino delle canzoni: valgono per un periodo limitato di distrazione e divertimento, e non chiedono di sopravvivere. Ciò, almeno, nella parte più onesta di quella produzione.

Spostando geograficamente i termini, e più da vicino riguardando il significato che assume in Italia il film musicale, accade ciò che spesso diviene argomento spiacevole e polemico: l'opportunità di liberare un intero complesso produttivo da un esempio tanto inutile quanto fondamentalmente inartistico. Perchè — è evidente — diverso è il valore che possiamo attribuire alle opere accennate, da quello che forma il primo movente e l'impulso creativo delle nostre: riaffermata, sia pure, la nullità estetica di un Lloyd Bacon o di un Lubitsch (per il quale può godere forme di simpatia solo chi consideri la musica come elemento dominante del film) vediamo bene che quel significato esotico è a tal segno racchiuso in sé stesso, da non varcare appunto il carattere di manifestazione d'uno spirito popolare, di riproduzione di atteggiamenti sfarzosi che a gran parte del cinema e dei paesi europei manca. Ed è assurdo quindi (così come è stata assurda la pretesa di creare un jazz italiano) porsi sulla via di una analoga ricerca, e costituire, quale base di schema e di soggetto, gli schemi e i soggetti del melodramma, che è appunto la nostra caratteristica d'espressione musicale. E specialmente può dichiararsi assurdo questo tentativo in quanto per noi il melodramma è già cosa in sé compiuta, indissolubilmente legata al teatro, mentre quegli atteggiamenti babilonesi spesso non potrebbero, nella stessa America, sfociare in rappresentazione teatralmente compiuta e continua.

Così, se la rivista musicale esotica, pur fermandosi al limite della curiosità e della moda, permette talvolta di creare effetti notevoli nei movimenti di macchina (come i giuochi dei balletti ripresi dall'alto o le corse della macchina in una galleria di nude gambe divaricate) e può inoltre usufruire della mimica cinematografica degli attori, tutto questo è da escludere nei riguardi del melodramma nostro: poichè esso, essendo appunto compiuto in sé e legato indissolubilmente alla scena, non può venire osservato che (anzi, deve essere osservato) da un solo punto di vista: quello dello spettatore accomodato nella platea, di fronte al palcoscenico, cui non importa — sul piano artistico — di cogliere il dettaglio, quasi sempre spiacevole, del viso dei cantanti.

Se dunque l'intenzione dell'opera cinematografica vuole rivolgersi a rappresentare una vicenda che già, nella maggior parte dei casi, è stata consacrata da un'arte diversa, come per *Manon Lescaut* in letteratura, non si giustifica affatto il concorso di un'altra rielaborazione di contenuto quale è stato per Giacomo Puccini. Si perviene, in questo caso, a un ibridismo cinematografico che del cinema non conserva che l'elemento meccanico della fotografia (Gallone). E delle numerose produzioni analoghe, sopratutto galloniane, questo è il primo difettoso sìntomo dispersivo: questo voler mantenere, non tanto le forme di una elaborazione artistica (letteraria), quanto il voler provocare la fusione con l'aspetto posteriore che la vicenda ha assunto nel melodramma (musica).

Così è per *Manon Lescaut, Giuseppe Verdi, Madama Butterfly,* e gli altri che inevitabilmente seguiranno: se *Tosca* (2) forma una deviazione — non proprio sostanziale, ma tuttavia notevole — di codesti schemi, è appunto perchè il rilievo maggiore venne dato alla vicenda, alla storia in sé stessa, e non a quella parte dell'argomento narrativo che divenne staticità di teatro nel melodramma. Ma con tutto ciò, la posizione estetica del film musicale è intatta, poichè, concepita in questo senso galloniano, evade dal cinema e dai suoi migliori mezzi di espressione. La perseveranza nell'errore allontana inevitabilmente i motivi critici, ai quali è solo valido — storicamente — di valutare le opere secondo il puro ricordo cronologico; e di notare al margine delle cronache — esteticamente — la professione, il mestiere cioè di chi le ha create.

Né può, in coscienza, ritenere di avere apportato contributi spiri-

(2) Ma a quest'opera attesero Koch e Jean Renoir, dei quali — poco il primo e assai più il secondo — si può discorrere intorno ad uno stile personale: di ciò che, insomma, ha sempre difettato a Gallone.

tuali o lirici al cinema, colui che del cinema non ebbe il segreto d'espressione nè un proprio stile delle imàgini e del movimento narrativo.

Così avviene che ancòra, ad esempio, manca una considerazione lirica del cinema sull'armonia psicologica e sentimentale della terra e del popolo partenopeo, dove la musica potrebbe avere la sua notevole funzionalità estetica, e non rappresentare vuotamente una semplice rassegna di canzoni sullo sfondo delle abusate trame sentimentali.

Non vi sono esempi che valgano a ricondurre le menti sulla via del linguaggio cinematografico, poichè in arte l'esempio è assurdo, e il prendere a modello Balzac o D'Annunzio non crea nuovi romanzieri o poeti consimili. Ma tuttavia è possibile, in arte, o in ciò che può sembrare e disonestamente pretendere di essere arte, evitare la comunione degli esempi inutili ed estranei ai fini della cultura — a un riconosciuto linguaggio che esprima intuitivamente spirito e materia. Il che viene a chiarire — infine — il concetto informativo del nostro discorso, per cui in arte non si possono seguire gli esempi migliori, ma pertanto si possono disdegnare i peggiori: onde nasce a volte la suprema importanza di non essere ciò che altri è stato.

GUIDO GUERRASIO

I film

QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE

Paese d'origine: Italia — Produzione: Cines-Amato — Distribuzione: Enic — Regia: Alessandro Blasetti — Direttore di produzione: Jacopo Comin — Soggetto e sceneggiatura: Cesare Zavattini, Piero Tellini, Giuseppe Amato — Interpreti: Gino Cervi, Adriana Benetti, Enrico Viarisio, Carlo Romano, Giuditta Rissone, Lauro Gazzolo, Umberto Sacripanti, Silvio Bagolini, Giacinto Molteni — Scenografia: Virgilio Marchi — Musica: Alessandro Cicognini — Operatore: Vaclav Vich — Fonico: Umberto Picistrelli — Montaggio: Mario Serandrei.

Blasetti, o il ritorno degli anziani. Perchè questa volta Blasetti, che ha una storia individuale da difendere, infine si è disincantato, con una specie di scrollone, dalla pratica un po' insistente oramai di quella specie di film della retroguardia che nella *Cena delle beffe* aveva raggiunto una preoccupante disinvoltura. Blasetti ritorna indietro, in questo nuovo tipo di racconto un po' dimesso, un po' innocente e ingenuo, ma alla fine tutt'altro che distratto o sbiadito, almeno per quel che riguarda l'inizio e buona parte del primo tempo. Finalmente la realtà, anche la più scalcagnata e andante, non è parsa così povera come gli intellettuali credono. E noi, per conto nostro, stentiamo ancora a credere che sia stato molto facile e poco penoso individuarla e tirarla fuori così accuratamente, con tanta minuzia di sguardo, con tanta umiltà e dedizione, da risultare poi quasi serenamente e candidamente immaginata, sognata in un mondo cosí lontano da quello che il cinema italiano ci ha mostrato da sempre.

Eppure la realtà è un soccorso naturale della nostra povera e appassionata vita, e non varrebbe la pena di lasciarla bussare invero alla porta della nostra mente.

Son rimasti sorpresi per primi da questa inconsueta pulsazione e calore della realtà più bassa gli autori del film. Dopo la scoperta, si son trovati di fronte, improvvisamente, al comico più immaginoso. E

si son lasciati prendere la mano, e han finito per scivolare giù, un po' pigramente, in un comico irreale, sommario e convenzionale che non era più la legittima conseguenza della prima scoperta. Anche qui è intervenuta la letteratura, sospettiamo. Anche la letteratura è una specie di cinematografo mal fatto. Per caso indovina, intuisce, avvia, poi comincia a ricamare, a ricamare, e le camicie ricamate sono stupide, non soltanto perchè i ricami il più spesso sono stucchevoli, ma proprio perchè la camicia da uomo con i ricami non va più. E noi siamo uomini, uomini dalla mattina alla sera ogni giorno, e, qualche giorno che capita bene, per un motivo o per l'altro, dalla sera alla mattina, tutta notte, o certa parte della notte.

Poi, oltre la convenzione letteraria, così evidentemente letteraria (e si potrebbe senz'altro stabilire che la letteratura ha una certa parte di meriti e tutti i demeriti di questo film) è intervenuta anche, a rilassare e gustare la festa di quell'arguto cominciamento, di quella verità quotidiana saltata su sul palmo della mano come l'uovo o il pulcino sul palmo della mano del prestigiatore, un po' di annacquatura americanizzata, uno schizzo di comico sentimentale troppo dichiarato nelle sue origini. Noi ci ricordiamo spesso della commediola sentimentalistica americana, aperitiva e profilattica, allegra e antisettica, che tanto furore ha fatto tra la nostra gente: e questo inciso sorprende qui come una involontaria e sbadata diavoleria, che suonerebbe perfino tradimento.

Ma riconosciamo che, in un tentativo di tanta pericolosa e spericolata novità, mantenersi alla tensione dei primi passi del film, era un'impresa per la quale occorre fare ancora molto allenamento, far del fiato: ci vogliono polmoni così, e una gran fede, una fede da non finire più, grande come tutta l'Italia, e durevole e fedele come un'intera giornata. E noi siamo uomini. La fedeltà è una passione troppo austera, perchè non possa, alla lunga, almeno verso la fine della giornata, prima di fare l'esame di coscienza, incriminarsi quel tanto che la renda tutta vana e sprecata.

Gino Cervi, allora, si alza una mattina presto, alle cinque, per partire, perchè fa il commesso viaggiatore. Quel che succede e che non succede è tutto una cosa vera, un'ironia naturale, una riprova volenterosa della straordinaria fertilità che giace al fondo della natura più monotona. L'imprevisto è invece sempre il suo forte. Con un sonno maledetto che non gli si stacca dagli occhi, urta contro il mobilio, fa strillar la moglie che, oltre a doversi svegliar troppo presto lei stessa, teme per il sonno preziosissimo dei bambini: i quali dormono là accarrozzati e beatissimi come succede in tutte le famiglie del nostro po-

polo che non possiede divani serici e telefoni bianchi, contrariamente a quanto nei suoi principali film Camerini ha dimostrato. Bene: ritira il latte da fuori la porta, accende il gas e mette a bollire il pentolino. Vestito ancora approssimativamente, con le stringhe al vento mattutino come le aluzze ai piedi di Mercurio, riesce ad afferrarsi a un autobus in corsa, mentre la porta posteriore lo schiaccia serrandosi per proprio conto, per le superiori leggi della forza fisica delle leve e della legislazione urbana. In treno, gente in piedi, ceste di carciofi che ti sbattono sulla faccia, ricerca affannosa e cattiva del posto. Cervi, nonostante i consigli di Viarisio di essere spietato e di non guardare in faccia a nessuno, o meglio di guardare fuori del finestrino o di leggere, non resiste e cede il posto alla Benetti. Arrivato il controllore, la ragazza non trova il biglietto. Altra ricerca affannosa. Il controllore impaziente e autoritario esige: la Benetti rifaccia di nuovo il biglietto. Cervi si intromette: — Può darsi che lo trovi, e allora! —. Finalmente la ragazza trova il biglietto, e il controllore, irritatissimo della brutta figura e per non aver conquistato il miserabile e unico trionfo concesso alla sua autorevolezza di pubblico ufficiale, si vendica con Cervi, chiedendogli di mostrare la tessera d'abbonato che prima aveva detto di possedere — con l'aria propria di tutti gli abbonati — senza esibirla. Cervi invece l'ha proprio lasciata a casa, e deve scendere alla prima stazione. Poi finisce sopra una corriera, che non dimostra troppa voglia di partire. Quando, alle insistenze dei passeggeri inferociti, finalmente l'autobus si decide a partire, l'autista gli fa fare due o tre giri nella piazza. L'autista aspettava una grande notizia, la nascita di un figlio: quando, girando sulla piazza, riceve finalmente la notizia, finalmente felice fa partire il macchinone.

Siamo arrivati fino a questo episodio, anche perchè esso, un po' calcato, non più fresco e libero come prima, denota la presenza, come dire, il tocco di una mano conosciuta, e che sarebbe letteraria. Ma non facciamo questo attributo in senso peggiorativo, anzi. Ci sembra la mano di Zavattini. Allo stesso modo che la stessa mano si sentirà, con maggior leggerezza, quasi come una carezza sorridente con la sua particolare malinconia, quando nella sala da pranzo Cervi trova il vecchierello, il nonnino, Molteni, che gioca a dama tutto solo: russava troppo forte la notte, ai tempi in cui era viva la povera moglie, che gli era toccato d'andare a dormire in stalla, e così aveva preso l'abitudine di dormire di giorno, e, di notte, giocare a dama ai confini rassegnati e convinti di quella sua solitudine.

Blasetti non sa condurre i suoi attori. O li lascia troppo andare, fin che, come capita, perdono la strada, o li tiene così stretti da stroz-

zarli. Caso tipico in questo film, la Benetti, che ha avuto una recitazione dura, angolosa, malandata, inespressiva, senza un gesto morbido o un'intrepidezza spontanea, senza una verità personale da salvare. Ricordiamo la Benetti di *Teresa Venerdì;* in cui la saggezza, la preparazione e l'estremo impegno della prima prova del regista-attore De Sica, avevano trascinato in porto con mano sicura la recitazione della ragazza, anch'essa alla prima prova, e, giustamente sommandola ad un felice uso dei mezzi della ripresa, ne avevano fatto una recitazione altamente cinematografica. Ma qui la sorpresa di un rendimento così inefficace e scarso è un po' forte: tanto più se si pensi che la Benetti è posta accanto a Gino Cervi che, in questo film, trova le più felici espressioni della sua carriera cinematografica, quali non ne ricordavamo più dalla troppo famosa sequenza del caffè della *Peccatrice.* Nelle scene a campi e controcampi tra Cervi e la Benetti, si prova addirittura un senso di fastidio ogni volta che la macchina ritorna sulla ragazza, inespressiva e imbambolata.

E' forse un luogo comune quello secondo il quale si ritiene che Blasetti non dedichi forte e serio impegno nel guidare i suoi attori, mentre tutte le qualità egli consacra a una condotta sfavillante e rigorosa di operatore pieno di sensibilità tonale? Un luogo comune, che qui troverebbe un'altra conferma. Però come va che Molteni è uno dei più precisi attori che ci siano capitati sott'occhio da qualche anno in qua?

La tecnica narrativa è raggiunta, nelle parti migliori, con un ritmo deciso, incisivo, ricco, senza strafare mai; la libertà e l'asciuttezza di alcune inquadrature combinate in fluide sequenze di montaggio ci mostrano il Blasetti delle prime prove — le sole importanti e storicamente ed esteticamente.

MALOMBRA

Paese d'origine: Italia — Produzione: Lux — Distribuzione: Lux — Regia: Mario Soldati — Direttore di produzione: Dino De Laurentis — Sceneggiatura: Mario Bonfantini, Ettore M. Margadonna, Tino Richelmy, Mario Soldati — Interpreti: Isa Miranda, Irasema Dilian, Andrea Checchi, Gualtiero Tumiati, Nino Crisman, Enzo Biliotti, Giacinto Molteni, Ada Dondini, Nando Tamberlani, Doretta Sestan — Scenografia: Gastone Medin — Operatore: Vaclav Vich.

Il passo falso, la posa accademica, l'eloquio teatrale e dotto, l'usura, per quanto furba e allenata, delle risorse formalistiche che il cinema vende a qualunque miglior offerente, e neppure, infine, quelle famose

buone intenzioni di cui son lastricate le vie dell'inferno, bastano a risolvere in realtà cinematografica un contenuto qualsiasi, sia pure scelto con amore, con dedizione o per lo meno con caparbietà. Sembrerebbe, questa, un'asserzione che ormai ha raggiunto i fastigi dell'evidenza pratica e teorica; sembrerebbe che, dopo le polemiche e le prediche inesauribili, cose come queste fosse ormai ora di tacerle: e cominciare, con la volontà di Dio santo, a lavorare, a vedere, a pensare, a soffrire.

Ma entriamo e viviamo per sempre sopra un terreno di dominio chiuso a tutti gl'impulsi della ragione e della verità, che è precisamente il regno del costume cinematografico, dove il vento tira da dove vuole e va a finire dove gli torna comodo, imperioso e dispettoso, pago dei suoi effetti deleteri. Ognuno va per suo conto ancora, scegliendosi la strada più facile, più bella, più redditizia. E succede tuttavia che la noia di questo discorso sembra essere ancora meno noiosa di quel che succede ogni tanto ai professionisti del cinema, instauratori di vie facili e sensibilmente sventate. Perchè — in sostanza — non è detto che Soldati, e con lui tutti i suoi collaboratori, non abbiano messo tutto il loro impegno alla realizzazione di questo film, almeno a giudicare dalle intenzioni, dai proprositi, dalle indiscrezioni.

La cambiale di *Piccolo Mondo Antico*, firmata in bianco, in un bianco allucinante, stava per scadere. Tutti gli avevano dato fiducia e, se non c'erano dati concreti, c'erano però dei motivi buoni, degli incentivi. Poi è venuta *Tragica notte*, e la cambiale è stata rimandata più in là, girata in banca. Ma, in questo bilancio estremo dell'economia cinematografica, un giorno la partita si chiude, e chi è fuori, e chi è dentro, come diceva il piovano Arlotto, e non c'è niente da fare. Qui il piovano Arlotto, con la sua benevolenza, aveva perfino fermato il sole, e rimandato l'ora del tramonto, ma non poteva fare di più. *Malombra* è arrivata, è arrivata fredda, annoiata, striminzita, presuntuosetta, untuosa, orpelli di qua e di là, gioielli di culo di bottiglia, dove si specchia un vento di tramontana.

Sulla *Tragica notte* ci eravamo perfino soffermati a pensare e a discutere, e il giudizio moralistico con cui s'era pensato di poter trivellare l'equivoco disordine di cui il film era una documentazione, era parso autorizzato dal coraggio, almeno, dal calore del tentativo, e dalla buona volontà che è sempre un gradino più in alto della buona intenzione. Era un incidente sostanziale, meritevole, bonariamente truce, arruffato fino all'impossibile — tanto in sede morale quanto in sede tecnica — ma infine si lasciava ragionare: una parvenza di appassionato, di patetico, di scolvolto, rendeva una continuità, su cui soltanto l'amaro del dubbio e dell'attesa poteva rodere.

Poi questa nuova fatica di Soldati. Dimentichiamo il romanzo fogazzariano, mettiamo in un angolo privato e riservato quello che intimamente gli appartiene, quello che ancora mantiene di pesante nella sua ideale e materiale struttura, e che avrebbe dovuto alleggerirsi, sveltirsi, acutizzarsi con l'uso cinematografico: quegli sbalzi d'umore drammatico in una atmosfera sorda e depressa nella sua stessa mistica effervescenza, quelle languidezze soddisfatte e pregnanti, quei donneschi puntigli, quell'oscuro invito a un mondo che superi la lascivia della carne e del cuore medesimo, e imponga un contegno, una speranza. La sospensione atterrita e prolungata ai suoi motivi inferiori ma più caldi, e l'imperturbabile equilibrio dei compromessi morali. Lasciamo tutto da parte il romanzo, il suo senso doloroso ma alla fine raggiunto in un'aria di verità e di commozione dove la letteratura non aveva più che margini secondari e passivi, tecnici si direbbe. Lasciamo tutto, e riduciamo il nostro pensiero allo scheletro stretto, e già intaccato di carie, della vicenda, degli eventi.

Il film non aveva l'obbligo di sacrificare le proprie risorse in un accompagnamento visivo, anzi solo ottico, d'una vicenda. Perso il tocco equilibrante e determinante dell'interesse morale e dell'ordine umano del testo originale, il film doveva ripescare in sè, nel lago movimentato della propria formale intelligenza, il senso del drammatico, che poteva o anche non poteva, indifferentemente, coincidere con l'assunto del romanzo suggeritore. Fogazzariano, o non fogazzariano, questo senso ci doveva essere.

Invece non c'è, non c'è niente, c'è la noia, c'è uno sgomento di ritmi disutili che tentano di salvarsi nella rete del prezioso, dello stralunato, del fittizio brillante e commovente, emotivo anzi.

In questa scalmana di esercizi fotografici, dove qualcuno che non fosse al corrente delle cose, che non sapesse il nome del regista, potrebbe pensare trattarsi degli sforzi lodevolissimi e qualche volta azzeccati, appropriati, cinematograficamente funzionali, di un regista alla sua prima prova, e alla ricerca dell'effetto brillante, del colpo basso che ne redima o dissimuli l'emozione, che nasconda la turbata euforia del pivellino che ha imparato il mestiere, e vuol metter le mani dappertutto, senza misura, senza risparmio, senza spirito di sacrificio, senza quel ritegno naturale che ci vuole sempre, anche quando uno è ormai rotto ai trucchi e agli espedienti; in questa confusione di fatti che non si attaccano e non si giustificano a vicenda, con un prima, con un dopo, dai quali dipende ogni adesso, il regista forse è stato servito male da una sceneggiatura fatta a memoria, anzi spesso, a vanvera, saltuaria, frantumata nell'aneddoto continuamente isolato e secco nella sua pe-

rentorietà, nella sua grettezza: ogni evento sembra a sorpresa, scatta come spinto su da una molla a sorpresa, ora invece, nelle vicende umane, di amore, di dolore, le cose hanno il torto di succeder con un perchè, con un motivo che ne chiarisce la verità e la naturalezza: è questa la sintassi che il regista deve cercare, se è un regista morale, e non deve lasciarsi sorprendere dalle improvvisazioni, dalla incapacità e dalla fretta degli sceneggiatori.

Per arrivare alla verità delle situazioni delle vicende bisogna, più che altro, che il regista sappia quello che vuole dire e dove vuole arrivare: poi aver capito l'essenza e, in sede di stile e di capacità cinematografica, il meccanismo espressivo della decima tra tutte le muse. Non basta essere un intellettuale di professione per giungere a quel supremo risultato espressivo di svegliare, tener tesa l'attenzione ed il cuore magari, della gente, che è lì, sulla sua poltrona, solo per quello. Non basta nemmeno, poi, giocare d'astuzia, tentando di sfruttare il congegno delicatissimo del romanzo popolare: che, se adoperato con criterio e, forse meglio, con arte, ha pur sempre una sua segreta e giuridica efficacia da esplicare.

Il tentativo di questo sfruttamento a tutti i costi, e cioè senza criterio, era già stato da noi rilevato in *Tragica notte* e giustificato soltanto come espediente provvisorio per vincere in qualche modo il suo cronico e increscioso scivolare nel compartimento stagno del frammentario e della conclusione formalistica.

A furia di coltivare i fiorellini del mestiere narrativo nei prati convenzionali del romanzo a congegno, vuoi rosso, vuoi nero, vuoi giallo, o di tutti i colori dell'iride, ha finito, Soldati, coll'autorizzare la sua irresolutezza, la sua incapacità a ingranare. Soldati insiste ancora oggi, e oggi più che mai, nella sua mancanza di generosità verso il pubblico e lo tratta un po' dall'alto in basso: poi, però, paga lui, sconta.

Questa volta, per esempio, è il caso di Corrado Racca, il fratemedico, che fa quello strano e turbolento interrogatorio a tutti i familiari dopo la paralisi del conto. Ma la presentazione delle prove incriminanti e quei colpi di scena svelano il tono fondamentale artificiale di una narrazione senza stimolo, improvvisata sull'effetto popolaresco, nel senso peggiore dell'attributo.

Tanto è vero che neppure l'applicazione di questi meschini espedienti è valsa a sollevare la gente dalla noia fumosa in cui cade, tra un esterno stupendo e un primo piano, magari non del tutto necessario, ma pieno di qualche effetto.

Il pubblico gira a vuoto; quando viaggia in una direzione, è sempre di almeno un minuto in anticipo sul film. Così, risultato brillante,

avviene che il pubblico, non avendo un punto fermo da appendersi, un terreno solido dove fermarsi e raccogliersi, finisce per non crederci più, e non avendo lo stimolo di una fede, di una speranza, ha perso tutto, perde l'amore, non partecipa, lascia che il film giri per suo conto e addio.

Anche la psicologia dell'attenzione collettiva, dove tante e così disparate energie confluirono, ha un suo meccanismo singolarmente vivo dal quale non si può sfuggire con i trucchetti, col falso, con l'imbroglio. A un certo punto, è più facile prendere sul tempo e ingannare il critico in cerca di certe sue piccole notizie che non il semplice spettatore, assente a tutti i problemi e al gioco dei congegni sintattici, ma presente tutto intero alla vita del film, sulla linea lungo la quale il film passa o deve passare. In parole più spicce, più realistiche, lo spettatore si annoia, e non ne ha il dovere ne' morale ne' civile.

Fin qui giudica anche il pubblico. Poi c'è il fatto che il pubblico non è ancora preparato (perchè nessuno ha voluto fare lo sforzo necessario e indispensabile per educarlo in tale senso) a un'espressione cinematografica pura: che non è una semplice categoria astratta o un'esistenza teorica, o una voluttuarietà estetica del critico in cerca di raffinatezze per suo personale uso e consumo, ma che corrisponde alla natura più aperta e più evidente del cinema. Fare un film a base di dialoghi, sarà pur sempre un facile modo per fare dello spettacolo: ma non pare il più serio e il più artistico per fare del film. Cosa ovvia, tutti lo sanno. Questo sciupío di spettacolo teatrato, con le sue più sgraziate e pericolose movenze, con le sue attrattive più pacchiane, macchina a tutto detrimento della verità del film e dell'onestà del contenuto. *Malombra* è un film teatrale. L'ossessione di lei è data solo da una voce che, nei momenti più critici, ripete il testamento dell'antenata. Così le spiccate qualità d'attrice drammatica, talvolta abbozzate o accennate, di Isa Miranda, sono qui buttate via per niente, nel modo più indecoroso. Il regista ha scavalcato tutta la verità di un avvenimento drammatico proprio per questa imprecisione e impreparazione cinematografica. Anche Andrea Checchi, che ha un impegno d'attore un po' più su di quello scolastico e recitativo, non rende quello che può rendere, non ha che l'autorità seria e corretta che potrebbe esplicare. Molteni, che è una delle rivelazioni più recenti del nostro cinema — come si vedrà in *Giacomo l'Idealista* e meglio ancora in *Quattro passi fra le nuvole* — va a rilento, a scatti. Irasema Dilian, poi, è come se non esistesse. E' un palo di fortuna, o un accomodamento. L'amore tra Checchi e Irasema Dilian è uno di quegli eventi così stupendamente appiccicati, che pare obbediscano a un destino marionet-

tistico. Può darsi che la stessa inconsistenza e inefficacia sia reperibile nel romanzo fogazzariano. Ma il regista doveva aggiungere, al tono sbrigativo con cui l'ha condotto, quella tal cosa che ne attirasse il pubblico consentimento, la partecipazione animata. Niente. E non è più indovinato quell'amore tra la Miranda e Checchi che dovrebbe essere intenzionalmente disperato, irrimediabile, ossessivo.

Ogni intellettuale ha nel sangue quel tanto di poesiaco e di liristico succhiato alle mammelline della contemporanea e moderna letteratura, che ne fa un amato della cosiddetta poesia, che è poi letteratura e retorica del paesaggio. E, sarebbe quasi inutile dirlo, il paesaggio di Soldati è a posto. I maligni osservano che non ci voleva gran che, a vedere certe cose. Ma la concreta vita del paesaggio nel cuore della vicenda, non è stata capita: non doveva essere un'idea di vacanza felice, dopo le fatiche dell'anno scolastico, non un contorno adatto e disinvolto. Nel testo, i rapporti tra la vicenda e il paesaggio, in silenzio, sono affermati: un senso di sfida, un panico lontano.

Soldati ne ha fatta una divagazione accuratamente calligrafica, non esitando a rivestirlo di una sua astratta e generica oggettività: è la bella fotografia.

E questo, certamente, non era quello che dal nome di Soldati ciascuno si sarebbe atteso, dopo tutto il credito che gli si era dato.

ANTONIO PIETRANGELI

Gli intellettuali e il cinema

HENRI BERAUD

Da « *La Gerbe d'Or* » (*Souvenirs*) - « *Les Annales* » - Dicembre 1927.

Al « Covone d'Oro » madre e figlio hanno cenato prima del consueto.

Questa sera, pare, si va in qualche angolo della città; non so dove, e questo mi rende agitato.

« Sei troppo vivace » dice mamma « e, se non intendi star buono, non uscirai con noi ».

Tuttavia aggiunge: « Orsù, sorveglia il negozio. Se viene qualcuno, non sbagliarti nel dare il resto. Vado a svegliare tuo padre... ». Poi stacca dal chiodo la chiave della stanza.

Fra un attimo indosserà la veste della domenica e sono certo che toglierà dall'armadio il mio camiciotto grigio alla marinara, dal largo collo azzurro, che si allaccia con bottoni a catenella. Conosco gli usi... Attendo. Ecco mio padre.

Appena alzato, accende la pipa e guarda il giornale. Voglio sembrare tranquillo, ma non posso trattenermi dal chiedergli: « Andiamo alla « Scala », papà? ». La « Scala » è a due passi da noi, sulla strada accanto; è quel caffè-concerto dai tavolini di marmo e dalle volte annerite dal fumo ove mi reco la domenica di nascosto.

Vi sfilano tutti gli « astri » del momento: Paulus, Dufor, Sulbac. Li conosco bene.

Ho modo di vederli da vicino, all'ingresso degli artisti, presso il passaggio dell'Argue...

Di già, pregustando il piacere, mi metto a cantarellare, a fare il comico.

— « No », dice mio padre, « non » alla « Scala ».

— Ah?

Rimango deluso, visibilmente.

« Bestia! » riprende mio padre « è molto più bello! ».

Mi guarda di sotto al suo pince-nez. Poi, mentre il suo sguardo ricade sul giornale, aggiunge, senza compromessi, come se leggendo ad alta voce non fosse affatto convinto di ciò che stava per dire: « Una cosa straordinaria, una cosa che nessuno ha ancor visto, che supera ogni immaginazione! »

Volta la pagina del giornale:

— « Aspetta un po'. Vedrai se non ho ragione! »

— « Che cos'è? ».

— « Una sorpresa ».

Una sorpresa? Diffida! Le sorprese sono una farsa, una burla. Le conosco, le sorprese: visite ai migliori clienti della panetteria, ai « grands limonadiers ». Serate nelle quali si dorme alzati fra il brusìo monotono dei complimenti, il fumo dei sigari, e il rumore sordo delle palle da bigliardo, Mille grazie!... Ne ho le lacrime agli occhi.

Ma la porta della stanza ov'è il forno si apre. Mia madre compare, tutta agghindata, in veste a fiori, con un tòcco di contería sul capo ed una mezzaluna di brillanti che le serve da fermaglio al pieghettato colletto di tulle.

— « In cammino! », esclama il fornaio, « Vi conduco a vedere il cinematografo ».

— « Abbottonati il cappuccio » mi dice la mamma.

Ciò detto, si chiudono le imposte, ed ecco la famiglia Béraud, al completo, che va a vedere ciò che nessuno ha mai visto. Prendiamo, presso i « Terraux », una strada che passa dietro ai teatri. E' già buio e non siamo ancora giunti. Come è mai triste e deserta quella strada dell'Hôtel Deville! In via Pizay voltiamo a destra.

Attraversiamo Via della Repubblica. Ci fermiamo; siamo giunti.

Un pianterreno lungo ed oscuro, dalle persiane tetre.

Solamente sull'angolo della strada vi è aperto un doppio portone con i fianchi in muratura smussati. Una guardia passeggia a zonzo, con le braccia incrociate sulla mantellina. Da una parte e dall'altra due pallidi globi rischiarano un'intelaiatura che sostiene uno stendardo di « calicot ». Qualche credulone, con i piedi nella neve disciolta, alza gli occhi:

FOTOGRAFIA ANIMATA
LE ADUNANZE HANNO LUOGO OGNI SERA
DALLE ORE CINQUE A MEZZANOTTE
PREZZO D'INGRESSO: CINQUANTA CENTESIMI

E' una sera;... 27 gennaio 1896. Roba dell'altro secolo...

In quella bottega, al posto di uno smercio di lane e di arazzi era stato messo su da poco il primo cinematografo del mondo, la prima sala pubblica a pagamento, aperta tutti i giorni, (1) a spettacolo quotidiano. I cittadini di Los Angeles, che si entusiasmano per queste cose, s'immaginano forse, con tutta sicurezza, che la nostra gente corresse in via Pizay ad ammirare la gloriosa invenzione lionese e che ci si azzuffasse l'un l'altro alla porta del vecchio emporio « Chaîn e C.ie »?

I californiani non conoscono i figli della nebbia!

Non siamo facili all'orgoglio, noi, nè alla curiosità morbosa. Così oggi su questa bottega (dove si trova, naturalmente, un banco anglosassone) le autorità hanno fatto apporre una placca commemorativa. Andate un po' a chiedere ai nostri che testo vi sia inciso!

E' come dire che a Lione si è padroni del proprio entusiasmo. Per altro quando, nel 1896, venne aperto il cinematografo, le autorità non ebbero l'incomodo di disporre degli sbarramenti. Passati due giorni, l'addetto di servizio sembrò destinato più a contare i visitatori che a contenerli.

---

(1) Un mese prima era stata proiettata a Parigi una « pellicola » nel sottosuolo del Grand-Café, all'angolo di via Scribe e del Boulevard des Capucins.

L'avvenimento passava forse inosservato? No, in fede mia.

Se ne parlava sui giornali, a scuola, in famiglia, nei caffè. Ma veniva considerato una curiosità scientifica e, diamine!... non v'era ragione di darsi ad una corsa affannosa.

I nostri lionesi preferivano bere in grandi tazze, nelle loro vecchie osterie dalle tavole incerate e dai tappeti di segatura. Del resto, è comprensibile. Anche se le cose fossero andate in altro modo. Noi non mettiamo in esse alcun amor proprio.

Il fatto è che al cinematografo si trovava posto, senza sforzo!

Mi ricordo benissimo, per esempio, che sull'entrata, a fianco del cassiere, v'era un contatore meccanico con un bigliettinaio. Quest'ultimo, a intervalli, alzava la voce per gridare ai passanti: «Venite a vedere! I quadri animati del cinematografo Lumiére.

«Venite a vedere! Cinquanta centesimi, dieci soldi!».

Qualche curioso si lasciava tentare. Gli altri si dileguavano come ombre vaporose nella notte caliginosa e torbida di Lione, nella quale i lumi dei caffè fluttuavano come vascelli perduti.

Alcuni spettatori giungevano espressamente, come noi.

Dire che io fossi emozionato sarebbe mentire. Non ero emozionato, e neppure contento.

«Quadri animati» non mi suggeriva gran che, malgrado i discorsi in famiglia e le spiegazioni piuttosto confuse che ci forniva a scuola Frate Prudenza.

Immaginavo scioccamente che si trattasse di fotografie ritagliate, articolate come le statuette di certi orologi. Non so come quest'idea mi fosse entrata nel cervello; certo è che essa incontrò difficoltà grandissime ad uscirne. In breve, la nuova invenzione mi attraeva ben poco; non per nulla ero un lionese anch'io. In quegli istanti, andavo sempre più rimpiangendo la mia serata perduta. Rimpiangevo i divertimenti agognati, la «Scala» ed anche Guignol, il suo randello, il gran naso rosso e le azzurre guancie di Gnafron...

Mio padre pose fine alla mia perplessità spingendomi per le spalle.

Alcuni «amatori» entrarono e noi li seguimmo.

— «Per il bambino» disse l'uomo dei biglietti «facciamo cinque soldi».

Una mano invisibile sollevò la tenda.

Sotto un triste lampadario erano allineate una cinquantina di sedie di canna. V'erano, ai quattro lati, quattro invetriate dipinte rappresentanti le quattro stagioni. Di fronte all'entrata un quadro di tela bianca ben tersa ed inumidita copriva, a guisa dei teatri d'ombre, un'apertura in mezzo alla quale stava un piccolo mantello d'arlecchino.

Due dozzine di lionesi aspettavano, con l'aria macabra ed il contegno annoiato ed assente che sono loro abituali. I parapioggia si sfogavano sul pavimento in piccoli laghi grigi. Si parlava a voce bassa. Fuori, il tram di Perrache strideva sulle rotaie; udivo allontanarsi il trottare cadenzato dei cavalli sul selciato.

Intanto l'uomo, nel suo nero vestibolo, seguitava ad esortare i passanti e gli stivali della guardia non si stancavano di gironzolare oziosamente. Ondate d'aria fredda investivano gli spettatori delle ultime file, presso la porta.

Finalmente la luce si spense. Subito la tela trasparente venne colpita da una luce forte ed improvvisa. Contemporaneamente prese a scattare un lento tic-tac simile a quello d'un perno rotante o a quello d'un orologio a pendolo

quando le ore stanno per suonare. In quelle tenebre una voce annunciava:

— « Signore, signori, lo spettacolo incomincia ».

Erano otto quadri. Ne ho scordati due. Gli altri li vedo ancora. Il primo, soprattutto. E' una strada di sobborgo operaio; v'è gran sole. Nel fondo, una porta si apre rapidissimamente; ne escono due operai che ridono. Niente potrà farmi dimenticare questa prima impressione. Ne ebbi il respiro mozzato. Un cane, improvvisamente, attraversò la tela e si fermò ad abbaiare silenziosamente. Poi sopraggiunsero alcune biciclette. Le persone, sempre più numerose, vibravano nella vivida luce della proiezione; avevano gesti troppo rapidi, troppo a sbalzi, troppo tremolanti. Ma si muovevano, vivevano! Si facevano innnanzi diventando più grandi, si dondolavano, ricomparivano enormi ed infine apparivano ancora tutte insieme, confuse ed opache, prima di sparire d'un balzo, a sinistra, nel buio...

La sala venne illuminata. Vidi la tela, nuda, bianca, vuota... Tutti si stropicciavano gli occhi.

Devo raccontarvi il seguito, quale mi è rimasto impresso nella memoria?

Il fascio di luce bianca riprese vita. Si vide un innaffiatore municipale che veniva innaffiato da un monello, fra le risa degli astanti. E l'acqua che gatteggiava al sole. Alcuni sterratori abbatterono un muro e la polvere si disperse al vento.

Di colpo vedemmo apparire, animarsi sulla tela magica, la cosa che più ci sorprese poichè tutti la conoscevamo: una piazza della città, la « Place des Cordeliers ». Proprio lei, non mi sbaglio! Con le sue vetture, i suoi tram, i suoi negozi, con i suoi lionesi e le sue guardie, con la sua chiesa!

Un passante voltò il viso, si fermò, venne verso di noi, sprofondò gli occhi nella nostra tenebra. Guardava noi che stavamo a guardarlo. Ci osservava; certo si accorgeva di noi. Per nostra impotenza nel renderci conto di impressioni così nuove, ci sembrava impossibile che quella vivente ombra fosse priva di vita interiore, priva di sensi e di volontà. Al pubblico moderno un tal rapimento deve sembrare certamente ingenuo e primitivo. Chi oggi, al tempo degli « studiosi » e dei film chilometrici, all'epoca delle stelle e del « cinema » forma assoluta, potrebbe credere che l'arrivo di un treno, ad esempio, impressionasse il pubblico a tal punto da far sì che emettesse delle grida?

Fu invece cosa ben diversa quando, con il titolo « Quadro precedente a rovescio » avemmo la rivelazione (inconcepibile agli intelletti di quell'epoca) d'una natura colta da follia in cui tutto: cose, azioni, fatti, erano come aspirati, inghiottiti all'indietro da un Dio invisibile le cui mani agguantavano alle spalle i viaggiatori del treno per rigettarli a ritroso sui loro sedili e chiudere loro gli sporteli sul naso. Queste meraviglie, la cui banalità oggi, in un piccolo paese lontano e sperduto, farebbe pena anche al più ignorante e grossolano spettatore, lasciavano di sasso coloro che per primi ne furono testimoni.

Queste furono le mie impressioni, quella sera; e tali sono ancor oggi.

Dopo tanti anni, posso dire d'averne conservato il valore primitivo, ancor fresco e genuino per il fatto che, da allora, non sono più tornato al cinema. Mai. Per principio, per avversione, per posa? Niente di tutto questo. Non è più accaduto, ecco tutto.

(*trad. di* Franco Gandini)

« UNA RECITA CINEMATOGRAFICA » di FEDERIGO TOZZI

Federigo Tozzi viene a mancare nel marzo del 1920. L'avvento del cinema, ma sopratutto i primi esami estetici che motiva, sono ancora troppo recenti e in genere pregiudizialmente osservati perchè egli, come tanti altri intellettuali, possa avere un concetto già preciso della cinematografia, che superi ragionatamente una commozione sia pure non di rado accompagnata da un pensoso stupore.

Esclusivamente assorbito, per ogni attività critica, dai suoi interessi letterari — dei quali ci rimane documento in « Realtà di ieri e di oggi » — Tozzi si rivolge al cinema senza apportarvi il contributo di una speculazione, ma piuttosto l'attenzione di un poeta.

In tutta l'opera di Tozzi — che sappiamo verrà presto interamente ripubblicata da Vallecchi — il cinema apparisce una volta sola, ma soltanto come una interiezione lirica, nella novella « Una recita cinematografica », della raccolta « Giovani » stampata nel '20. Era stata concepita qualche anno prima, nel tempo in cui lo scrittore frequentava Pirandello a Via Pietralata. Dallo studio dell'amico che seppe così prontamente capirlo ed apprezzarlo — ed il senese gli dedicò la sua opera più significativa, « Tre croci » — si vede un teatro di posa dove un mucchio di gente stravagantemente vestita si agita.

Questa umanità inconsueta incuriosisce i due poeti che stanno più volte alla finestra ad osservare e a parlarne: infine suggerisce a Pirandello uno spunto sviluppato nel romanzo « Si gira » che prenderà poi il nome di « Quaderni di Serafino Gubbio operatore ». Anche Tozzi ne ha riportata una impressione. E poco dopo — causalmente o no, certo concausalmente — la novella « Una recita cinematografica » appare in una delle prime riviste italiane che sorgono per occuparsi soltanto di cinematografo: « In penombra ».

Il protagonista di questa novella è tipicamente tozziano. Esce da quel piccolo mondo di ciclisti in sosta alle bettole e di guardie daziarie invaghite, di creature sventurate o perseguitate dagli incubi e di impiegati in miseria, di matrigne arrabbiate e di giovanotti melanconici, alti, con gli occhi celesti e limpidi, spesso le mani gioiosamente macchiate di terra: è Calepodio, stavolta, portiere e ciabattino. La signora Pia, che acidula lo sbircia ogni giorno, nel passare dall'andito, è un pò il suo amore e il suo odio, il suo crepacuore e il suo pensiero fisso. Parole, poche; ma interminabili e smaniosi, spesso speranzosi, i ragionamenti che Calepodio, da solo, ci fa su. Finchè Pia muore. Allora il ciabattino « ha un malassere nell'animo come non mai. Anche questo malassere lo spaventa; perchè non sa di quel che si tratti. Ed è così triste che anch'egli vuol morire. Andrà a buttarsi nel Tevere. Gli pare che la signora Pia non debba morire sola: egli non l'ama; ma pensa che, quando muore una persona, muoiano tutti gli altri; che dovranno sparire lo stesso. O prima o dopo, non significa niente. La morte non è individuale, ma di tutti. Forse, morendo, egli troverà quella strada delle stelle; perchè ci vuole coraggio a passare quel punto! Poi, il resto vien da sè. Egli ha fatto una magnificata trovata! E' una trovata che lo esalta e lo innalza; dove non sa, ma si sente più buono e più dolce; si sente già vivere in un altro mondo, e non vuol tornare a dietro.

Bisogna obbedire. Già è in Piazza del Popolo, perchè andrà ad annegarsi dove il Tevere è più deserto; di là dal Ponte Margherita.

In Piazza del Popolo, c'è un sole che pesa giù dal Pincio. Il selciato arde. Calepodio si sente stordire. Tutta quella luce, che egli non ricordava più, lo atterrisce, e gli sbarra il passo. Ma la volontà della morte non cessa, perché troppo, tutti i giorni, egli l'ha avuta.

Svolta la via Flaminia e si trova al parapetto del fiume; sotto la fila dei platani. C'è la campagna arsiccia, con Monte Mario boscoso; ci sono le villette, con i loro giardini. A lui non importa; ma, contro quella sua volontà, vede, poco lontano, un mucchio di gente vestita come sessant'anni a dietro.

Egli stupisce; e, allora, si mette a guardare.

Sono attori cinematografici; e uno mette un fantoccio sul parapetto del fiume, perchè dovrà fingere l'uomo che si annega: gli attori, che prima debbono chiacchierare tra sé, quando esso precipita, fingono di accorgersene; e accorrono gridando e spenzolandosi a guardare giù nel fiume.

Si tratta, per ora, di una prova; e, quando è finita così, essi ridacchiano. Le donne, con quelle acconciature pittoresche, passeggiano; imbellettate e impazienti. Qualcuna sghignazza, nervosa. Un cerchio di curiosi si diverte e tiene gli sguardi alle più belle. Qualche attore, soddisfatto della sua parte, fuma un mezzo sigaro. Ma un signore grida, e si rimettono tutti al posto: il fantoccio è pronto, un'altra volta, sul parapetto; e pare proprio uno che vi si è arrampicato disperatamente.

Un carrettiere, dopo aver bevuto a una fontanella, chiama un suo compagno:

— Vieni a vedere questi scherzi!

Allora, Calepodio sente una scossa in tutta la persona; gli occhi gli si gonfiano di pianto; e torna a dietro, con l'angoscia di non potersi uccidere mai più ».

La novella smorisce dissolvendosi sul campo lungo del gruppo che recita col finto suicidio. E' un'apparizione come i sogni scottanti e gli incubi stessi dei personaggi dello scrittore: imprecisa e sfuocata nei bordi, alla quale Tozzi non chiede un significato; ma così pensosa come se egli abbia voluto di proposito lasciare il senso ancora tutto da scoprire.

Se inconsiderevole come giudizio e forse casuale è questo incontro del Tozzi col cinema, più numerosi sono invece i suoi contatti col teatro. Finora si è ricordato soltanto « L'incalco », di Tozzi, in tre atti; ma egli scrisse anche « La vergine dell'Antella », in collaborazione con Angelo Maria Tirabassi: commedia boccaccesca che fu poi da lui ripudiata. Compose atti unici: « La verità », « L'uva », « La famiglia,», « La bandiera », « I due figli », ed altre due commedie in tre atti: « Gente da poco » e « Le due mogli ». Con gli amici, ricorda un caro compagno di quei giorni, amava andare nella campagna romana a recitare tragedie greche...

Sul finire della sua vita Tozzi rivolgeva l'attenzione al teatro e al cinematografo. Un fiero interesse gli destava anche « Il gabinetto del dottor Callegari ». « Prima che cadesse malato — mi dice il figlio Glauco — stava preparando due soggetti per case di produzione romane. Una volta il babbo e Orio Vergani, mentre stavo studiando, mi presero chiassosamente e mi imbavagliarono fingendo un rapimento. Era un'idea per un soggetto e la giocavano scherzosamente. Ma anche questi progetti non dovevano essere portati a compimento ».

MARIO VERDONE

Rassegna della stampa

PERICOLI DEL NUOVO CINEMA ITALIANO: IL FORMALISMO

Troppo scarsi sono, ancora oggi, pure nelle condizioni di eccezionale favore che la guerra ha creato alla nostra produzione affidandole il compito di soddisfare quasi totalmente il mercato interno e di spingersi vittoriosamente in quelli europei, i prodotti di tono estetico e di indirizzo morale elevati.

Dovrebbe essere sempre presente, nella coscienza di tutti, il senso di quel tanto di precario che vi è nelle condizioni di oggi: il ricordo non lontano della crisi cinematografica italiana del dopoguerra dovrebbe impegnarci ad una lotta senza quartiere contro la speculazione che vorrebbe adagiarsi nell'attuale condizionata floridezza e a tendere ad un'industria seria, capace di esperimenti di grande impegno morale e artistico, e pronta a sostenere i futuri confronti.

Le tracce di un simile rinnovamento cominciano a farsi concrete nelle opere di molti giovani registi: ma, purtroppo, alcuni dei maggiori sforzi di questa più seria e impegnata produzione, sono rimasti incrinati da una grave tara, contro cui il cinema poteva sembrare immunizzato, proprio per la sua concretezza di spettacolo per le masse: dal formalismo.

Il film, come ogni opera d'arte e soprattutto come le opere d'arte a creazione collettiva, deve nascere da solidi e convinti ideali. E non sono questi ideali in se' e per se' quelli che contano, quanto la loro presenza o la loro assenza. La qualità dell'opera — in sostanza — è totalmente condizionata da questa volontà di esprimere una determinata concezione, la quale, a sua volta, colandosi nella forma, *le conferisce altezza di livello artistico.*

Lo spettatore potrà anche, davanti all'opera realizzata, non saper decifrare o definire lo specifico precetto o il mondo morale dell'autore; resterà il fatto, però, che tale spettatore, pur non ereditando il contenuto morale dell'opera, avrà da esso, per la mediazione della forma, la suggestione di una nuova maniera di vedere la realtà.

Ci sembrano pertanto pretenziosi gli sforzi di certuni per creare un formalismo cinematografico: per mettere cioè la straordinaria forza di soggestione e di persuasione del cinema a servizio di chimismi estetici e di esperienze o puramente ritmiche o puramente plastico-figurative.

Proprio di questo « pericolo » — da noi denunziato più volte qui e in altra sede — si occupa un articolo di Carlo Lizzani, uno dei più preparati ed intelligenti giovani che si occupino oggi di cinema. Tale articolo, pubblicato su « Cinema » del 10 novembre, esamina dapprincipio la situazione cinematografica italiana in rapporto alla critica:

Il nostro amore per il cinema italiano, di noi tutti che di esso continuiamo a scrivere, è forse sproporzionato. Un'attenzione continua, morbosamente sollecita, diremmo, ha fatto sì che ogni suo anche impercettibile segno di vita e poi, in seguito,

tutti i suoi capricci, fossero registrati con cura meticolosa, contemplati ed esaminati con venerazione, classificati e commentati con tutto un corredo critico che a volte poteva essere lasciato a riposare... L'eliminazione, in gran parte, della concorrenza, doveva trasformare la cura dei critici in amore addirittura furioso. Che li stroncassero, i critici, i nostri film, con un impegno che prima non era dato riscontrare, era pure il segno di un'attenzione sempre più intensa e rigorosa! Tanto più se queste stroncature venivano poi ad essere controbilanciate da altrettante esaltazioni, spesso poco giustificate, e in ogni caso troppo facilmente esposte in termini evidentemente sproporzionati: classicità e simili.

Amore, in ogni caso, e quindi spesso sentimentalismo: perchè un serio rigoglio critico può essere giustificato soltanto da un'età che somigli magari lontanamente a quella di Pericle. E questa, tutt'ora aperta, del nostro cinema, per quanta buona volontà ci mettiamo, non può essere definita tale.

Che il nostro amore sia onesto, che l'amore ceda, insomma, alla critica seria; questo dovrebbe essere il nostro augurio oggi. Perchè proprio oggi? ci si potrebbe domandare. Perchè, è facile rispondere, ad una critica seria soltanto oggi si comincia ad offrire il materiale di un eventuale bilancio e la possibilità di fornire quindi la misura esatta per ogni esame futuro. La mancanza di un'autentica opera d'arte doveva, almeno fino all'altr'anno, suggerire, a quanti si occupavano di cinema, soltanto la scelta di uno di questi due partiti: o stare all'esterno, contentarsi di rimanere su di un piano extracritico e da una collezione di cifre dedurre il profilo illusorio di una rinascita che, seppure, era in atto, e quindi nell'essere fissata veniva ad esser già retoricizzata e colta in un suo aspetto, insomma, inevitabilmente falso; o aver almeno la pazienza di aspettare che, nella mancanza dell'opera grande, almeno il concretarsi di quei tentativi nel « motivo » di una tendenza (quale oggi seppure criticabilissima non si può fare a meno di notare) che desse l'appoggio ad un qualsiasi, ma comunque in questo caso già giustificabile, esame critico, e nell'attesa cercar di togliere di mezzo le erbacce.

Siccome la pazienza non è mai troppa, molti scelsero il primo partito e peccarono (non vogliamo essere esagerati nelle accuse!) di troppo amore (o alla peggio di sentimentalismo). Altri attesero la tendenza che del resto già cominciava a manifestarsi e per conseguenza, per riempire l'attesa in modo onesto, furono severi e intransigenti con tutto e con tutti.

Oggi soltanto ogni preferenza per uno di questi due partiti, ci sembra debba essere bandita, perchè una tendenza si è rivelata, nel nostro cinema, e al suo richiamo non si può sfuggire.

D'ora in poi crediamo debba esser questa tendenza la « forca » sotto cui si dovrà passare per giudicare il passato e fare auspici per il futuro.

L'articolista passa quindi a parlare del maggior « pericolo » del nostro nuovo cinema:

Questa « tendenza » si può caratterizzare con varie definizioni; si può parlare, insomma, a proposito del cinema italiano, come altri hanno già fatto, di « formalismo », di « raffinatezza », di « prova d'arte ». Ultimamente notava questa « raffinatezza » del cinema italiano, Guido Piovene, in un numero di *Primato*, nella sua rassegna veneziana (un po' troppo ottimistica).

Appunto perchè non diciamo nulla di nuovo, parlando di un « elzevirismo » cinematografico, appunto perchè questo formalismo costituisce oggi lo spirito della definizione di molti, abbiamo ragione di credere che la tendenza, per esser stata finalmente individuata, — e sulle opere, non in astratto, — sia un fenomeno da non sottacere, assai concreto. Gli artisti stessi ce lo sono andati riaffermando; da Blasetti a Soldati, da Camerini (si, un vigore contenutistico era più evidente nel piccolo mondo dei Max, assai caldo, nei suoi li-

miti colmati, che nei PROMESSI SPOSI tutti alimentati dal di fuori, sui margini formali) a Poggioli a Castellani. Da troppe parti suona l'allarme. Oggi ci va lasciata questa consolazione, un bilancio è finalmente lecito! Perchè, soprattutto, le prove concrete offerte dal cinema collimano coi bilanci delle altre arti.

Anche il cinema, dunque, è finito nel formalismo — vecchio peccato! — i letterati lo sanno bene. Non vogliamo esser troppo mesti perchè questo « andare a finire » è già un trovare una strada, e una strada che la critica vera può intanto ritener degna della propria considerazione. Se il bilancio che ora si può fare non lascia adito a motivi di gioia, non è proprio il caso di scoraggiarsi: i letterati non si sono scoraggiati se è vero che alcuni dal « formalismo » sono già usciti.

Ma condizione di questa salvezza è soltanto la sincerità!

Un bilancio, l'unico che si poteva fare, è stato fatto, come si è visto, non soltanto da noi. E' soltanto attenendosi alla sua lettera più cruda che tutti, sia quelli che lo fanno, il cinema, sia quelli che ne parlano, potranno farlo e parlarne ancor meglio. Contentiamoci intanto di aver raggiunto le « condizioni » per una critica seria. Questo deve esser già molto per il nostro cinema.

Se dovessimo continuare a parlare a vanvera di spropositati progressi, e di inverosimili risultati, dovremmo pure rinunciare alla prima conquista fatta per riaffidarci alla retorica.

E per cominciare subito: teniamo gli occhi ben aperti: quel formalismo è quanto di peggio possa capitare al cinema.

C'è in esso tutto il disprezzo (non confessato naturalmente, ma non meno reale) per « l'accaduto umano », c'è il rifiuto, in una tale tendenza, per tutto ciò che ha sapore di realtà, per tutto ciò che è il « moderno » in ogni tempo: l'attuale, il reale, l'uomo nella sua vicenda giornaliera. Il cinema, arte di « fatti » e di uomini, non troverà mai la sua più autentica vitalità nella riduzione della figura umana a quel segno, a quella cifra, che perfino i nostri letterati (alcuni soltanto, e con molta fatica) hanno oggi voluto trascendere.

Ma questi sono pure i pericoli di tutta una cultura, ed è già un gran passo in avanti il fatto di poter lecitamente far riferimento ad essi parlando del cinema italiano.

IDEE DEI GIOVANI SUL CINEMA

« Spettacolo », la rivista del Guf di Forlì che, dopo un fortunoso passato, ripubblica oggi un suo ennesimo primo numero, e che speriamo non sia destinata ancora una volta a fermarsi esausta dopo i primi due o tre fascicoli, ci offre alcuni interessanti articoli sul cinema.

Il primo di essi è costituito da una specie di « credo cinematografico », dal titolo « Nostra posizione », redatto da Guido Aristarco:

« Spettacolo » è rivista diretta e redatta da giovani. Noi non intendiamo però, in questa rubrica cinematografica, toccare ancora una volta la questione annosa ancor che attuale dei vecchi e dei giovani. In quanto il problema - a nostro avviso - ha una sola risoluzione: consiste nel vedere cosa hanno fatto praticamente e i primi e i secondi: senza inutili discussioni: che potrebbero far sembrare noi ventenni vanitosi o comunque presuntuosi. Più che polemizzare sul vecchio problema, così, noi intendiamo documentare con sincerità obiettiva - senza osannare quindi; senza esaltare: ma biasimando, se occorra, - le opere dei giovani; e, sempre obiettivamente - senza stroncare per partito preso - quelle degli anziani. Dunque più che polemiche noi ospiteremo in questa nostra rubrica documentazioni, studi, saggi su questo o quel film, su questo o quel regista: cercando di segnalare e le opere e gli uomini più significativi: nel senso che, e le une e gli altri, abbiano - al vaglio critico - un ben definibile *valore cinematografico*. Valore vero; da non confondere con quello - deleterio - americano dell'azione e dell'*esterno* che fanno cinema ad

ogni modo. Il senso vero del linguaggio cinematografico noi lo intendiamo - e va inteso - « quale ce lo può dare - come riferisce Renzo Renzi - un Dupont dentro le quattro mura di una stanza e senza azione, nel senso corrente della parola ». Un film non è cinema, per esempio, perchè « vi è stata ripresa una cascata, ed una cascata non si può ricostruire sul palcoscenico (in Italia il più delle volte il cinema è inteso così: si rimane nel fatto puramente e semplicemente illustrativo), ma soltanto quando « l'azione procede narrata mediante un rapporto di piani che dispone la successione del materiale plastico prescelto per l'espressione ».

Invito al vero cinema: ad un *cinema cinematografico*, cioè cosciente di se stesso, dei suoi mezzi e dei suoi valori: in altre parole invito alle immagini per la creazione di un cinema di natura artistica pura autonoma, viene ad essere dunque la nostra vera e ortodossa posizione: il nostro credo. Che dovrebbero essere, poi, la posizione e il credo di ogni critico e regista. Il cinema italiano infatti — come ogni altro — « se vuole affermarsi — come avverte Luigi Chiarini in *Cinque capitoli sul film* — deve tornare alle immagini » (o meglio: attingere alle immagini: essendo inesatto auspicare un « ritorno »; chè il cinema muto — ad eccezione di quei pochi film considerati ormai dei classici — non è stato un cinema ciematografico, visivo: il racconto si sviluppava per didascalie, che sarebbe come dire per dialoghi); « deve ricercare il linguaggio cinematografico, deve valersi dei mezzi espressivi propri del cinema ». Di tutti: nessuno escluso. Neppure il sonoro.

Noi invero non intendiamo negare come fa l'ortodosso Arnheim (vedi in « Bianco e Nero »: *Nuovo Lacoonte*), la possibilità estetica di impiego del sonoro: musica, dialoghi rumorosi che siano. Il sonoro non segna « la fine del cinema come arte ». Le ombre — contrariamente a quanto ha detto Pirandello — possono, debbono parlare. « Il sonoro esprimerà quello che la *camera* da sola non può raggiungere » (Luigi Chiarini: op. cit.). Così per noi — ripetiamo — fa e deve far parte dei mezzi espressivi del cinema (vedi Pudovchin Eisenstein Alexandrof Barbaro e Chiarini). Purtroppo gli esempi di sonoro funzionalmente impiegato sono pochi. E segnalare via via questi esempi — quando se ne presentasse l'occasione — sarà anche compito nostro. Questa posizione — o, se preferite — questo credo, non è nè vuole essere in contrasto, come potrebbe sembrare a prima vista, con la commerciabilità del prodotto cinematografico. Chè non dimentichiamo essere il cinema oltre che arte, industria: o, meglio: « il film un'arte, il cinema industria ».

Anche se non sempre — come avverte il Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia — in linea di massima « sono i buoni film, i film di arte che hanno fatto la fortuna di quelli brutti ».

L'ultima cinematografia francese (Clair Feyder Duvivier Carnè Allegret Chenal) e quella americana (Vidor Ford Milistone Borzage Mamoulian Sternberg) insegnano.

E insegna « Venezia ».

Questa — ripetiamo — la nostra posizione che altrove abbiamo tenuto e teniamo. E che qui terremo.

Ci piace notare, leggendo queste parole, come le idee sostenute o diffuse in Italia da Bianco e Nero *e dagli scrittori che vi fanno capo abbiano trovato i loro migliori lettori tra i più seri e preparati giovani d'oggi.*

D'altra parte, l'articolo suriportato ci permette di fare alcune precisazioni su un argomento che, ancora pochi giorni fa, ha suscitato discussioni e polemiche: il « cinema puro » o « cinema cinematografico » (Cfr. l'« Invito alle immagini » di « Pattuglia » *e la nota di D. su «* Film » *del* 31 *ottobre).* Cinema cinematografico *significa esattamente* montaggio di pezzi brevi *il che comporta, di preferenza, un'azione che si svolga attraverso diversi ambienti e tempi: per la tendenza che sostiene tale forma di cinema, un'azione movimentatissima presenterà quindi maggiori requisiti cinematografici di un'altra. Ma un siffatto sogget-*

to che si svolga tutto attraverso azioni esteriori non è per necessità più cinematografico di una storia che sia tutta interiore, come dimostra, appunto, la drammatica vicenda di « Fortunale sulla scogliera *», che si svolge tutta nelle minuscole stanze e nella scaletta a chiocciola di un faro.*

Il cinema, infatti, dai campi lunghissimi ai primissimi piani, offre la possibilità di un passaggio dall'esteriore all'interiore; e, mentre il montaggio gli consente la possibilità di abbracciare sinteticamente un enorme materiale, la macchina vicinissima lo mette in grado di dare espressione ai più piccoli, rapidi e transeunti movimenti dell'anima.

Si potrebbe quindi dire che dal film di montaggio travolgente al film che sia tutto monologo interiore, ci possono essere infinite tendenze intermedie, nessuna delle quali, rigorosamente parlando, può vantare l'esclusivo diritto di chiamarsi « cinema cinematografico (da Intolerance *che dai tempi di Babilonia giunge, in Francia, alla notte di S. Bartolomeo, e da questa, in America, ai giorni d'oggi, alla «* Foresta pietrificata *» che si svolge sostanzialmente in un interno).*

Le discussioni che sono sorte pro o contro il cinema cinematografico hanno presentato, purtroppo, da una parte dei tendenziosi sostenitori di un'assurda purezza del film i quali hanno preteso che il cinema, essendo un nuovo linguaggio, dovesse rifiutare forme più specificamente proprie delle altre arti e dovesse parlare — in sostanza — solo per le immagini in movimento e per la successione di esse. Una teoria che, pur limitando il campo alla nuova forma d'arte, pur negando ingiustamente valore d'arte ad alcuni suoi più alti prodotti (la stessa Donna di Parigi *di Charlot fu accusata di teatralità) ha avuto il grande merito di definire e di far bene intendere cosa sia il cinematografo.*

La tendenza opposta — che non è mai stata formulata come vera e propria teoria — è, rigorosamente parlando, la più comprensiva e la più giusta.

Non si può — se il cinema è un'arte — porgli limiti tecnici o limiti di generi e di tendenze: il prevalere di una delle diverse tecniche che concorrono alla creazione del film sulle altre, e sia pure il prevalere di quella che in un certo senso può essere considerata la più anticinematografica, cioè la tecnica della parola, non determina in alcun modo il maggiore o minore valore artistico.

Si è già detto che Leonardo, per essere letterario non è un cattivo pittore; si potrebbe, col Greco, dire di Michelangelo che fu « un grandissimo professore: peccato che non sapesse dipingere! ». Intendendo saggiamente l'espressione « professore », potremmo dire che il Greco — a prescindere dal suo venezianismo — ha dato un giudizio sacrosanto e sottoscrivibilissimo: grandissimo professore *vuol dire grandissimo artista e* non saper dipingere *vuol dire dipingere secondo una tendenza che era lontanissima da quella del venezianeggiante Greco.*

Si potrebbe anche aggiungere che la tendenza per un cinema cinematografico, in sostanza, non propugna che una tecnica rispetto a un'altra. Tra i sostenitori di questa tecnica converrà però distinguere: quelli che ne vedono soltanto il valore esterno, la gradevolezza delle possibili combinazioni e che, in definitiva, la sostengono per un estetizzante formalismo, in tutto simili all'esteta fesso ironizzato da De Chirico che, socchiudendo gli occhi di fronte ai quadri, dice con voce svenevole: « C'est un peintre! »; mentre i cinematografari che hanno un mondo pieno e ricco da esprimere fanno appello a questa tecnica proprio perchè consente loro di dare espressione a più ampi contenuti (cfr. Pudovchin: **« L'attore nel film »***).*

Però non è neanche detto che più ampio contenuto significhi contenuto più esteso, e cioè quello dato da una maggiore quantità di spazi e di tempi: oltre a questo, c'è una estensione in profondità. Inteso come valore spirituale il contenuto, chi vorrà dire che un moderno film avventuroso ne sia più ricco di una tragedia greca, composta sulle rigorose unità aristoteliche? Sarebbe

come dire che l'« Edipo Re » ha un minor contenuto de « I Miserabili » o de « L'ebreo errante »; e non è vero.

Risulterà quindi chiaro, da quanto abbiamo detto, come, ancora una volta, considerazioni di carattere normativo non siano compatibili con una riflessione che sia veramente tale e che voglia essere comprensiva ed esteticamente valida e non manifesto o signacolo di una particolare corrente artistica.

Per ritornare, infine, all'articolo dell'Aristarco da cui abbiamo preso le mosse, noteremo una curiosa svista in cui è caduto l'autore. A parte il fatto che il signor Renzo Renzi, citato da Aristarco, faccia un uso abbastanza singolare e sui generis dei termini propri del cinema (« *l'azione procede narrata mediante un rapporto di piani che* dispone la successione del materiale plastico prescelto per l'espressione »), *vorremmo domandare all'autore del coraggioso « credo », se crede proprio al fatto che il cinema muto, ad eccezione di pochi classici, è stato un cinema anticinematografico. E nel caso, fosse davvero convinto di una simile assurdità — anche dopo aver letto la nostra precisazione di sopra — gli ricorderemo che i maggiori e i più numerosi esempi di cinema cinematografico sono stati creati prima del sonoro e che — semmai — proprio la mancanza del sonoro faceva sì che i registi si dedicassero, molto più di quanto non avvenga oggi, alla ricerca e all'applicazione dei mezzi espressivi propri del cinema.*

* * *

Sempre nella stessa rivista, mentre non ci paiono degni di particolare menzione i due articoli di Renato May (« Cinema didattico ») e di Biri Mazzini (« Clair — Sotto i tetti di Parigi ») — poco concludente il primo e troppo leziosamente divagato il secondo, pur nella felice intuizione del mondo e degli intenti clairiani —, va notato, per il suo preciso assunto polemico, il lavoro di F. Di Giammatteo: « Il problema della critica ».

Non infieriremo anche noi sul già troppo famigerato « caso » Piovene — che, del resto, non è affatto il più grave nel desolante ambiente della critica cinematografica italiana, se non altro per la personalità dell'autore delle « Lettere d'una novizia » —; ma è certo che il problema della critica va attentamente riguardato e ce ne occuperemo prossimamente su queste colonne con una larga e, diremmo, sensazionale documentazione.

Dice il Di Giammatteo:

È chiaro che il problema della critica involge il problema della estetica cinematografica, nella sua accezione operante. È problema di uomini, più che di idee e di concezioni, come problema di uomini è quello del complesso produttivo del nostro cinema. Entrambi importanti, ed entrambi vitali.

È esigenza insopprimibile del ventesimo secolo, questa della critica, ed è esigenza che ora soltanto è sentita in tutto il suo valore e la sua necessità; è perciò critica in quanto studio sereno e in profondità dell'opera d'arte, con il suffragio « a priori » acquisito, e sempre applicantesi, di una teoria estetica salda e ormai ben lontana da ogni approssimazione peregrina.

Vera e propria teoria estetica, intesa in un generale involgimento di ricerca motivata dal vaglio assillante, intimamente sviscerato, delle premesse filosofiche, è sorta solamente, si può dire, nel settecento, nella sua più compiuta evidenza. Possiamo risalire, se vogliamo, al Baumgarten e poi scendere, giù giù, attraverso Kant, Hegel, Schelling, fino a giungere alle ultime propaggini consequenziali dell'idealismo.

Ma una coerente esigenza di critica basata su un'estetica saldamente e costruttivamente operante, nasce con il secolo nostro, coincidendo con il primo e fondamentale Benedetto Croce (« Estetica come scienza del linguaggio e linguistica generale », 1902). Da allora il movimento cresce e si rafforza. E negli ultimi anni l'intensificazione si accentua, si dirama spazialmente ed in profondità.

Accanto allo sviluppo congeniale del pensiero crociano (attraverso il « Breviario »

fino alla « Poesia » - 1936 - ed agli scritti applicativi più recenti) gli studi ispirati a ricerca estetica crescono di numero e di importanza.

È del 31 la « Filosofia dell'arte » del Gentile, dello stesso anno « I miti della parola » del Flora, del '34 « La religiosità dell'arte e della filosofia » di Armando Carlini, « Civiltà del novecento » dello stesso Flora, del '36 « Fondamenti di una filosofia dell'espressione » del Della Volpe, « Autonomia ed eteronomia dell'arte » dell'Anceschi, e così via. È recentissimo il volume « La vita come arte » di Ugo Spirito (1941).

Si nota innanzitutto come, attraverso le fasi intense del movimento, si vadano sempre meglio precisando le introspezioni singole sui caratteri precipui delle varie espressioni d'arte, le determinazioni esatte dei limiti e delle capacità individue, la considerazione sempre meglio attinta del dato - in senso lato - « tecnico ». Non che si ritorni, cosa anacronistica, ad una posizione analoga a quella dei generi letterari e delle codine distinzioni di una vista ancor troppo miope. L'unitarietà dell'arte non è più in dibattito; si approfondiscono invece con maggiore perspicacia, con maggiore calma e attenzione le parti singole, non disgiunte dall'unità, ma in essa conservate e da essa animate, e per essa viventi.

Confusioni non dovrebbero più essere possibili, o possibili solo per quel tanto che ancora è in discussione, e che sempre lo sarà, essendo problema affatto generale (ed in questo caso le confusioni non sono più tali). Ed infatti da lunga pezza confusioni non accadono; questo per tutti i campi di indagine particolare, possiamo dire, meno che per uno. Il cinema.

Qui la confusione è massima. incredibile. Quasi sembrerebbe che una estetica cinematografica non esistesse. Oppure che le fatiche di Canudo, Pudovchin, Balàzs, Arnheim, Richter, Barbaro, Chiarini e di molti altri, a nulla fossero riuscite se non a intorbidare le acque pur così limacciose e impenetrabili.

Sembrerebbe, ma non è così. Ho parlato all'inizio di un problema di uomini; si può precisare: di uomini - la gran maggioranza - che al cinema si accostano senza la minima preparazione specifica, considerandolo la funzione critica un mero passatempo, lucroso magari, ma unicamente passatempo.

Inconcepibile sarebbe pensare ad uno che avesse pretese di critica letteraria senza conoscere, perlomeno, « L'estetica » di Croce. Mentre non è affatto inconcepibile un critico cinematografico che non conosca Pudovchin, Balàzs o Chiarini.

Si osservino queste date. Gli scritti di Ricciotto Canudo, raccolti in seguito in volume (L'usine aux images), sono del 1911, « Der sichtbare Mensch » di Béla Balàzs è del 1924, « Filmgegner von Heute - Filmfreunde von Morgen » di Hans Richter è del 1929. Nel 1932 esce « Film als Kunst » di Rudolf Arnheim, nel 1935 appare in Italia « Film e fonofilm » di Pudovchin; nel 1939 viene pubblicato « Film: soggetto e sceneggiatura » di Umberto Barbaro, nel '41 i « Cinque capitoli sul film » di Luigi Chiarini.

Eppure la critica cinematografica è ancor oggi il regno dell'incompetenza. E non vale portare, a mo' di giustificazione, l'argomento della giovanissima età di questa settima arte; si confrontino le date di cui sopra con quelle prima fornite per il movimento estetico generale del nostro secolo.

Problema di uomini, quindi, problema di cultura. Di cultura specifica, chè su quella generale non vogliamo sollevare alcun dubbio, vista l'enormità di un simile dubbio, a tutti evidente.

Nessuno contesta che si possa giungere al cinema attraverso esperienze diverse, e non si contesta che si possa svolgere anche così, con sicura competenza e con dignità, la funzione della critica cinematografica; si contesta invece la pretesa sfrontata di molta gente (letterati e intellettuali sopratutto, sul cui valore, in quanto tali, non si discute) di occuparsi dell'arte filmica, senza

alcuna preparazione e senza alcuna sensibilità specifica, oltre a quella generale o particolare già prima posseduta. Sensibilità che, se è innata per una parte, per l'altra (non meno essenziale) si acquista e si affina con lo studio, l'attenzione precisa, l'amore lungo e costante. Non altrimenti. Così per tutte le arti, così per il cinema.

Ma quanto ne siamo lontani! Gli esempi per dimostrarlo sono tali e tanti che se ne potrebbe comporre un florilegio di più centinaia di pagine. Leggete una affermazione come questa: « Sono convinto che un film si deve giudicare con lo stesso metro di un libro, e non solo perchè non saprei fare altrimenti, io che poco mi intendo di inquadrature e di sequenze, di primi piani e di carrelli, ma anche perchè così deve essere fatto ».

Voi giurereste che questo è stato scritto, a dir tanto, del 1910. Invece appartiene ad un articolo che ha visto la luce il 15 ottobre 1942. L'autore è Guido Piovene, la sede in cui è stato pubblicato - e questa è cosa che particolarmente ci stupisce e ci dispiace - è « Primato », una delle nostre più importanti, se non la più importante, rivista culturale.

E non si accontenta di questo, Piovene; aggiunge anzi che « la posizione di critico, col passare degli anni, gli appare sempre più inutile, pretenziosa e immodesta ». Superfluo sarebbe chiedergli allora la ragione per cui si ostina a fare il critico, e precisare che proprio la sua è immodestia, nell'accanirsi in un'attività che egli aborre e per la quale non ha alcuna preparazione, nè alcuna particolare dote. Sarebbero, purtroppo, parole al vento.

Quali conclusioni si possono trarre da tutto questo? Molte, e amare. Non è certo con piacere che constatiamo questo stato di fatto. E non torna certo a vantaggio comune questa situazione miserevole.

È però necessario parlar schietto. Dannoso è nascondere, di tra un compiacente silenzio di ipocrisia, ciò che esiste e che è sotto gli occhi di tutti.

Noi non intendiamo fare scoperte o gabellare per cose importanti inezie o presunzioni personali; non abbiamo alcun desiderio di continuare a pontificare, con Piovene, che « il cinematografo è fatto per situazioni liriche, nuove e ardite ». Noi, giovani, assai più modestamente, ci limitiamo a fare un auspicio, ad appuntare verso di esso le nostre speranze, l'auspicio che questa odierna situazione di meschinità scompaia e si annulli per suo stesso interno dissolvimento, nel più breve lasso di tempo concesso dal possibile. E faremo di tutto, con risolutezza, affinchè più rapido sia questo processo di dissolvimento.

E continueremo a lavorare, nella piena coscienza di essere sulla via giusta.

a. p.

PROPRIETARIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LUIGI CHIARINI - *Direttore Responsabile*
MARIO VERDONE - *Segretario di Redazione*

Stampato dalla Italgraf (Stab. Ed. di Via Germanico, 183) *per la S. A. Ed. Italiane - Roma*

ESTETICA

* LUIGI CHIARINI e UMBERTO BARBARO: *Problemi del film - Saggio di antologia estetica.* Contiene scritti di: *Alexandre Arnoux, Massimo Bontempelli, Ricciotto Canudo, Emilio Cecchi, Alberto Consiglio, Leo Longanesi, S. A. Luciani, Giovanni Gentile, Eugenio Giovannetti, Joseph Goebbels, René Clair, Hans Richter, Paul Rotha* — Un volume L. 20; legato in tela L. 25.

* UMBERTO BARBARO: *Film: soggetto e sceneggiatura* - Sviluppo del soggetto fino alla fase risolutiva della sceneggiatura. Quattro esempi di sceneggiatura. Quello che gli scrittori di film devono conoscere dell'arte del cinema. In appendice un atlante fotografico. — Un volume L. 20; legato in tela L. 25.

GIUSEPPE BOTTAI: *Il cinema e i bambini* (Anno III n. 8, agosto 1939).

JACOPO COMIN: *Per una teoria dell'espressione cinematografica* (Anno I n. 6 giugno 1937).

MARCELLO GALLIAN: *Macchina e fantasia* (Anno I n. 11 novembre 1937).

ETTORE ALLODOLI: *Dal romanzo allo schermo* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

PAOLO UCCELLO: *Il problema fisico dello spazio e del tempo in funzione della cinematografia* (Anno II n. 1 gennaio 1938).

RUDOLF ARNHEIM: *Il film come opera d'arte* (Anno II n. 4, aprile 1938).

LUIGI CHIARINI: *Il film è un'arte, il cinema un'industria* (Anno II n. 7, luglio 1938).

RUDOLF ARNHEIM: *Nuovo Laocoonte* (Anno II n. 8, agosto 1938).

ADRIANO MAGLI: *Arte e spettacolo nel teatro e nel cinematografo* (Anno II n. 10 ottobre 1938).

UGO BETTI: *Poesia e cinefatografo* (Anno II n. 12, dicembre 1938).

ETTORE ALLODOLI: *Il cinema nella letteratura narrativa* (Anno III n. 3, marzo 1939).

UMBERTO BARBARO: *Il problema estetico del film* (Anno III n. 5, maggio 1939).

GHERARDO GHERARDI: *Prassi del dialogo cinematografico* (Anno III n. 5, maggio 1939).

G. B. ANGIOLETTI: *La parte dello scrittore* (Anno III n. 9, settembre 1939).

TITO A. SPAGNOL: *Considerazioni nella sceneggiatura* (Anno III n. 9, settembre 1939).

P. M. PASINETTI: *Film e arte narrativa* (Anno III n. 12, dicembre 1939).

BÉLA BALÀZS: *Lo spirito del film* (Anno IV n. 2, febbraio 1940).

DARIO RASTELLI: *La regia* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

DOMENICO PURIFICATO: *La cornice prospettica* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

ANTONIO COVI: *Il cinema come espressione artistica* (Anno IV n. 10, ottobre 1940).

RAFFAELE MASTROSTEFANO: *Il teatro, il cinema, l'attore* (Anno IV, n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

ROSARIO ASSUNTO: *Introduzione ai classici* (Anno IV, n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

WERNER KORTWICH: *La sceneggiatura* (Anno V n. 5, maggio 1941).

GALVANO DELLA VOLPE: *Cinema e «mondo spirituale»* (Anno V n. 9, settembre 1941).

REDANÒ UGO: *Il cinematografo come forma d'arte* (Anno V n. 11, novembre 1941).

NILSEN VLADIMIR: *«Problemi creativi dell'arte dell'operatore»* (Anno V n. 12, dicembre 1941).

GALVANO DELLA VOLPE: *Il cinema nell'estetica di Alain* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

ADRIANO MAGLI: *Cinema e radioteatro* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

EMILIO VILLA: *Il movimento e il ritmo cinematografico* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

GLAUCO VIAZZI: *Contributo alla conoscenza del cinema fantastico* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

RAFFAELE MASTROSTEFANO: *Spiritualità del cinema* (Anno VI n. 4, aprile 1942).

UMBERTO BARBARO: *Il problema della prosa cinematografica* (Anno VI n. 8, agosto 1942).

ROSARIO ASSUNTO: *I soggetti e lo stile* (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

STORIA

* FRANCESCO PASINETTI: *Storia del cinema dalle origini a oggi* - Prefazione di Luigi Chiarini. Il più moderno e completo quadro storico del cinematografo di tutti i tempi e di tutti i paesi in forma di narrazione distesa; precede un capitolo sulla preistoria. Seguono tre indici analitici: di titoli di opere, dei nomi, di argomenti e varie. Centosettantasei tavole di illustrazioni fuori testo. In appendice: «Dizionario cinematografico», comprendente tutti i termini in uso nel mondo del cinema. Un volume di complessive 636 pagine L. 65, legato in tela L. 75.

JACOPO COMIN: *Appunti sul cinema d'avanguardia* (Anno I n. 1, gennaio 1937).

VINCENZO BARTOCCIONI: *Panorama della cinematografia tedesca* (Anno I n. 12, dicembre 1937).

MARCELLO GALLIAN: *Storia degli stili nei film* (Anno II n. 5 maggio 1938).

M. A. PROLO: *Torino cinematografica prima e durante la guerra* (Anno II n. 10, ottobre 1939).

DOMENICO PAOLELLA: *Gli ebrei nel cinema* (Anno III n. 1 gennaio 1939).

EMILIO CECCHI: *Stanchezza del cinema americano* (Anno III n. 3, marzo 1939).

LUIGI BIANCONI: *D'Annunzio e il cinema* (Anno III n. 11, novembre 1939).

UGO CASIRAGHI: *A proposito di un film di Duvivier* (Anno III n. 12, dicembre 1939).

GIANNI PUCCINI: *Contributo cronistico alla storia del cinema danese* (Anno IV n. 1, gennaio 1940).

ARNALDO FRATEILI: *Ricordi di un cineletterato* (Anno IV n. 9 settembre 1940).

ROBERTO PAOLELLA: *Contributo alla storia del cinema italiano: Cinema napoletano* (Anno IV n. 8, settmbre 1940).

UGO CAPITANI: *La cinematografia francese e la rivoluzione nazionale* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

ROBERTO PAOLELLA: *Conquiste del tempo nella storia del film* (Anno V n. 3, marzo 1941).

GIANNI PUCCINI: *Il cinema nel* 1940 (Anno V n. 6, aprile 1941).

MARIO PRAZ: *La voce nella tempesta* (Anno V n. 5, maggio 1941).

ALESSANDRO PAVOLINI: *Rapporto del cinema* (Anno V n. 6, giugno 1941).

PIETRO PAOLO TROMPEO: *Zola e Renoir* (Anno V n. 8, agosto 1941).

GLAUCO VIAZZI: *Sequenza classica di un film nordico* (Anno V n. 9, settembre 1941).

GUGLIELMO USELLINI: *Piccolo mondo antico — Dal romanzo al film, dal film al romanzo* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

ROBERTO PAOLELLA: *Conquista dello spazio nella storia del film* (Anno V n. 11, novembre 1941).

ROBERTO PAOLELLA: *Contributi alla storia del cinema — Cinema italiano: anno* 1909 (Anno VI n. 3, marzo 1942).

UGO CASIRAGHI: *Nota su Sjostrom e Duvivier* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

ANTONIO PIETRANGELI: *Retrospettiva. I.* (Anno VI n. 4, aprile 1942).

UGO CASIRAGHI e GLAUCO VIAZZI: *Presentazione postuma di un classico* (Anno VI n. 4, aprile 1942).

GUIDO GUERRASIO: *La funzione del documentario in Francia e un regista francese: Marc Allegret* (Anno VI n. 4, aprile 1942).

ROBERTO PAOLELLA: *Contributi alla storia del cinema italiano - Anno* 1910 (Anno VI n. 8, agosto 1942).

ANTONIO PIETRANGELI: *Retrospettiva. II.* (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

UGO CASIRAGHI: *Interpretazione di Rebecca* (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

PRODUZIONE E INDUSTRIA

NINO OTTAVI: *L'industria cinematografica e la sua organizzazione* - Il primo trattato sulla produzione cinematografica, sulle attività che vi concorrono, le disposizioni sull'industria cinematografica, la costituzione degli stabilimenti. — Volume di oltre 250 pagine corredato da numerose tavole, L. 40; legato in tela L. 50.

GILBERTO LOVERSO: *Appunti d'economia cinematografica* (Anno II n. 5, maggio 1938).

GILBERTO LOVERSO: *L'industria del cinema* (Anno II n. 8, agosto 1938).

A. MICHEROUX DE DILLON: *L'industria cinematografica* (Anno II n. 12, dicembre 1938).

FRANCESCO PASINETTI: *Il monopolio dei film stranieri e la produzione italiana* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

ERNESTO CAUDA: *Cinema autarchico* (Anno III n. 1 gennaio 1939).

A. MICHEROUX DE DILLON: *Organizzazione del film* (Anno III n. 5, maggio 1939).

SOGGETTI E SCENEGGIATURE

* JACQUES FEYDER - ZIMMER - SPAAK: « *La Kermesse Héroique* ». Soggetto, sceneggiatura, musiche, piano di lavorazione, bozzetti, scene, costumi, bibliografia (Anno I n. 2, febbraio 1937) - (*Esaurito*).

CARMINE GALLONE - S. A. LUCIANI - ILDEBRANDO PIZZETTI: « *Scipione l'Africano* ». Soggetto, sceneggiatura, musiche, piano di lavorazione, bozzetti, scene, costumi, bibliografia (Anno I n. 7-8, luglio-agosto 1937).

MARIO PRAZ: *Idea d'un film* (Anno I n. 11 novembre 1937).

GIOVANNI COMISSO: *Il figlio del mare* (Anno II n. 10, ottobre 1938).

MASSIMO BONTEMPELLI: *Cristoforo Colombo* (Anno II n. 12, dicembre 1938).

TELESIO INTERLANDI: *Dies Illa* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

GUGLIELMO USELLINI: *La bella addormentata* (dalla commedia omonima di Rosso di San Secondo) (Anno III n. 3, marzo 1939).

ALESSANDRO BLASETTI: « *Ettore Fieramosca* ». Soggetto, sceneggiatura, musica, costumi (Anno III n. 4, aprile 1939).

RENÉ CLAIR: « *A nous la liberté* ». Soggetto e sceneggiatura (Anno III n. 10, ottobre 1939).

GUGLIELMO USELLINI: *Il grillo del focolare* (dal racconto *The Cricket of the Hearth* di Charles Dickens) (Anno IV n. 1, gennaio 1940).

ORIO VERGANI: *La madonna del rifugio* (Anno IV n. 3, marzo 1940).

RENATO MAY: *Frammenti di sceneggiature italiane del 1920*: *Venerdì di passione, Il tiranno, Marcella, La casa di vetro, I tre sentimentali* (Anno IV n. 3, marzo 1940).

GIOVANNI COMISSO: *Ritorno alla patria* (Anno IV n. 6, giugno 1940).

E. A. DUPONT: « *Variété* ». Soggetto e sceneggiatura (Anno IV n. 6, giugno 1940).

MARIO PUCCINI: *Il sogno di un navigatore - Leon Pancaldo, il compagno di Magellano* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

MICHELANGELO ANTONIONI: « *Terra verde* », spunto per un film (Anno IV n. 10 ottobre 1940).

GUSTAV UCICKY: « *Mutterliebe* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 4, aprile 1941).

GUGLIELMO USELLINI: *Appunti per un film su Goethe e l'Italia* (Anno V n. 4, aprile 1941).

AMLETO PALERMI: « *La peccatrice* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 5, maggio 1941).

MARIO SOLDATI: « *Piccolo mondo antico* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 6, giugno 1941).

VALERIO MARIANI: « *Architettura barocca a Roma* » - Sceneggiatura (Anno V n. 7, luglio 1941).

F. M. POGGIOLI: « *Addio giovinezza* » - Saggio di sceneggiatura (Anno V n. 9, settembre 1941).

CHIARINI - BARBARO - PASINETTI: *Via delle cinque lune* - Sceneggiatura (Anno VI n. 5-6-7, maggio-giugno-luglio 1942).

FRANCESCO DE ROBERTIS: « *Alfa Tau* » - Saggio di sceneggiatura (Anno VI n. 9, Settembre 1942).

LUIGI CHIARINI: « *La bella addormentata* » - Saggio di sceneggiatura (Anno VI n. 9, settembre 1942).

AUGUSTO GENINA: « *Bengasi* » - Saggio di sceneggiatura (Anno VI n. 9, settembre 1942).

L'ATTORE

* LUIGI CHIARINI e UMBERTO BARBARO: *L'attore, saggio di analogia critica* - La prima raccolta sistematica dei più significativi scritti dei teorici della recitazione teatrale integrata da commenti critici e da indici sì da costituire un efficace e moderno strumento di studio e di lavoro.

— Volume I - Articoli di: *Denis Diderot, Francesco De Sanctis, Tommaso Salvini, Carlo Darwin, Costantino Stanislawsky, F. T. Marinetti, Anton G. Bragaglia, Vsevolod I. Pudovchin, Bela Balàzs.* — Prezzo del volume L. 15; legato in tutta tela L. 20.

— Volume II - Articoli di: *Giovanni Ghirlanda, Gaetano Gattinelli, Benvenuto Righi, Edoardo Boutet, Alfred Binet, Ettore Petrolini, Louis Jouvet, Carlo Tamberlani, Luigi Pirandello, Angelo Musco, Silvio D'Amico, Giovanni Gentile, Edward Gordon Craig.* — Prezzo del volume L. 15.

— Volume III - Articoli di: *Béla Balàzs, Hans Rehlinger, Gunter Groll, Pitkin e Marston, atlante illustrato dell'attore cinematografico* (Anno V n. 1, gennaio 1911).

VSEVOLOD I. PUDOVCHIN: *L'attore nel film.* - Un corso di grande interesse che contiene oltre ad un'estetica della recitazione, un ingente materiale di pratica utilità. — Un volume L. 15; legato in tutta tela, L. 20.

UMBERTO BARBARO: *L'attore cinematografico* (Anno I n. 5, maggio 1937).

GIOVANNI PAOLUCCI: *Attori ombre e persone* (Anno III n. 11, novembre 1939).

LIONEL BARRYMORE: *Esperienze d'un attore* (Anno V n. 3, marzo 1941).

BETTE DAVIS: *Esperienze di un'attrice* (Anno V n. 6, giugno 1941).

MUSICA

S. A. LUCIANI: *La musica e il film* (Anno I n. 6, giugno 1937).

ILDEBRANDO PIZZETTI: *Significato della musica di «Scipione l'Africano»* (Anno I n. 7-8, luglio-agosto 1937).

S. A. LUCIANI: *L'opera in film* (Anno II n. 4, aprile 1938).

GIULIO MORELLI: *La musica e il cinematografo* (Anno II n. 7, luglio 1938).

LUIGI CHIARINI: *La musica nel film* (Anno III n. 6, giugno 1939).

ERNESTO CAUDA: *Cinema, musica e scienza* (Anno V n. 6, giugno 1941).

GIULIO COGNI: *La parola la musica l'immagine* (Anno V n. 7 e 8, luglio e agosto 1941).

IL COSTUME

GIULIO MARCHETTI FERRANTE: *Il cinema la storia e il costume* (Anno III n. 3 marzo 1939).

CARLO ENRICO RAVA: *Scenografia: elemento informativo del gusto* (Anno I n. 10, ottobre 1937).

SCENOGRAFIA

GIOVANNI PAOLUCCI: *Scenografia per film* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

GLAUCO VIAZZI: *Poetica ambientale o della scenografia* (Anno V n. 3, marzo 1941).

GUIDO FIORINI: *Scenografia cinematografica* (Anno V n. 7, luglio 1941).

GLAUCO VIAZZI: *Appunti e problemi per un sistema analitico-classificativo* (Anno V n. 8, agosto 1941).

ANTONIO VALENTE: *Meccanismi statici e cinematici del cinema. I.* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

VINCENZO BARTOCCIONI: *Architettura e film* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

ANTONIO VALENTE: *Meccanismi statici e cinematografici nel Film* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

MONTAGGIO

RENATO MAY: *Per una grammatica del montaggio* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

MARIO LARICCIA: *Teoria del montaggio e cinematografia didattica* (Anno II n. 5 maggio 1938).

RENATO MAY: *Montaggio dei film giornali e delle attualità* (Anno III n. 6 giugno 1939)

PAOLO UCCELLO: *Il montaggio pratico del film* (Anno IV, nn. 4 (aprile) e 5 (maggio) 1940).

FERNANDO CERCHIO: *Composizione e montaggio dei film documentari di guerra* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

TECNICA

CINEMA A COLORI

ERNESTO CAUDA: *Il cinema a colori* - Questo volume costituisce un'esposizione succinta, ma completa, dei problemi inerenti alla cinematografia a colori e dei numerosi sistemi escogitati per risolverli. Esso colma una lacuna molto sentita nella bibliografia del cinema italiano e concorrerà a chiarire l'idee sulla possibilità dell'elemento cromatico sullo schermo nonchè sui mezzi più atti per realizzarlo. — Un volume L. 25; legato in tela L. 30.

TECNICA DEL SUONO

LIBERO INNAMORATI e PAOLO UCCELLO: *La registrazione del suono* - Un trattato esauriente sull'argomento che dai capitoli introduttivi contenenti le premesse scientifiche, passa alla analisi minuta e completa delle applicazioni pratiche e alla descrizione dei processi e degli apparecchi. Alcuni capitoli sono particolarmente dedicati all'attore, alla acustica delle sale, al montaggio, alla riproduzione e al doppiato. — Un volume illustrato da 270 figure L. 40; legato in tutta tela L. 50.

L. INNAMORATI e P. UCCELLO: *Contributo alle ricerche sulla natura delle vocali* (Anno I n. 1, gennaio 1937).

PAOLO UCCELLO: *Come si parla davanti al microfono* (Anno III n. 10 ottobre 1939).

LIBERO INNAMORATI: *Il suono nel passo ridotto* (Anno II n. 4 aprile 1938)

PAOLO UCCELLO: *La tecnica e l'arte del doppiato* (Anno I n. 5, maggio 1937).

TELEVISIONE

L. INNAMORATI e P. UCCELLO: *Problemi della televisione* (Anno I n. 3, marzo 1937).

ALDO DE SANCTIS: *Problemi artistici della televisione* (Anno IV n. 5, maggio 1940).

STEREOSCOPIA

ERNESTO CAUDA: *Cenni sulla cinematografia stereoscopica* (Anno I n. 4, aprile 1937).

OTTICA

PAOLO UCCELLO: *L'occhio e la macchina da presa* (Anno III n. 12 dicembre 1939).

PIERO PORTALUPI: *La luce* (Anno V n. 3, marzo 1941).

SVILUPPO E STAMPA

LIBERO INNAMORATI: *Uno stabilimento di sviluppo e stampa* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

MARIO CALZINI: *Appunti per la costruzione di uno stabilimento di sviluppo e stampa* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

MOSTRA DEL CINEMA DI VENEZIA
ANALISI COMPLETE DI TUTTI I FILM PRESENTATI

Anno I numero 9, settembre 1937.
Anno II numero 9, settembre 1938.
Anno III numero 9, settembre 1939.
Anno IV numero 10, ottobre 1940.
Anno V numero 10, ottobre 1941.
Anno VI numero 9, settembre 1942.

VARIE

Luigi Chiarini: *Didattica del cinema* (Anno I n. 3, marzo 1937).

Giovanni Vetrano: *La cinematografia nel diritto d'autore* (Anno 1 nn. 4 (aprile), 5 maggio), 6 (giugno) 1937).

Ettore Allodoli: *Cinema e lingua italiana* (Anno I n. 4 aprile 1937; Anno II n. 4, aprile 1938).

Fr. Agostino Gemelli: *La psicologia al servizio della cinematografia* (Anno I n. 9, settembre 1937).

Hans Miller: *La cinematografia educativa in Germania* (Anno I n. 12, dicembre 1937).

Giulio Cogni: *Preliminari sul cinema in difesa della razza* (Anno II n. 1, gennaio 1938).

Paolo Uccello: *Storia della camera oscura* (Anno II n. 5, maggio 1938).

Giulio Cogni: *Film e razza* (Anno II n. 7, luglio 1938).

Paolo Uccello: *Appunti per un'interpretazione matematica della cinematografia* (Anno II n. 8, agosto 1938).

Ettore Allodoli: *Note del comico cinematografico* (Anno II n. 10, ottobre 1938).

Raffaello Maggi: *Alcuni criteri per la selezione dei cineartisti* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

Mario Lariccia: *Il sillabario fono-cinematografico* (Anno III n. 1, gennaio 1939).

Giulio Cogni: *L'anima razziale d'Italia e il suo cinema* (Anno III n. 3, maggio 1939).

Cornelio Di Marzio: *Per un cinema politico* (Anno III n. 5, maggio 1939).

Mario Massa: *Introduzione ai pupazzi animati* (Anno III n. 5 maggio 1939).

Gabriele Baldini: *Natura dei disegni animati* (Anno III n. 6, giugno 1939).

Giovanni Comisso: *Chiacchiere nel paesaggio* (Anno III n. 6, giugno 1939).

L. Innamorati e P. Uccello: *Il film 16 millimetri* (Anno III n. 6, giugno 1939).

Franco Ciarlantini: *Il libro e il cinematografo* (Anno III n. 9, settembre 1939).

Luigi Chiarini: *Il cinema e i giovani* (Anno III n. 10, ottobre 1939).

Roberto Omegna: *Cinematografia scientifica* (Anno III n. 11, novembre 1939).

Vincenzo Bonajuto: *Gli « uccelli » di Aristofane e Disney* (Anno IV n. 4, aprile 1940).

Glauco Viazzi: *Simboli e analogie* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

Vincenzo Bartoccioni: *Cortimetraggi artistici* (Anno IV n. 9, settembre 1940).

Ugo Capitani: *Per l'elaborazione di un diritto cinematografico autonomo* (Anno IV n. 11-12, novembre-dicembre 1940).

Vladimir Nilsen: *Teoria della « fotogenia »* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

Mario Praz: *L'aquila e il serpente* (Anno V n. 2, febbraio 1941).

Valerio Mariani: *Mimica ed azione in Gian Lorenzo Bernini* (Anno V n. 3, marzo 1941).

Friederich Maerker: *Goethe e Schiller* (Anno V n. 4, aprile 1941).

Ugo Capitani: *Dell'autore del film o della quadratura del circolo* (Anno V n. 4, aprile 1941).

Domenico Purificato: *Una lezione di Pabst* (Anno V n. 4, aprile 1941).

Giovanni Paolucci: *La maschera dell'attore* (Anno V n. 5, maggio 1941).

Bruno Migliorini: *Per una terminologia cinematografica italiana* (Anno V n. 5, maggio 1941).

Ugo Capitani: *La cinematografia nella legislazione fascista* (Anno V n. 9, settembre 1941).

Paolo Uccello: *Teatri di posa, locali annessi ed attrezzatura tecnica del C.S.C.* (Anno V n. 9, settembre 1941).

Umberto De Franciscis: *Strade nel cinema* (Anno V n. 9, settembre 1941).

H. C. Opfermann: *I misteri del film* (Anno V n. 10, ottobre 1941).

Alessandro Pavolini: *L'autore del film* (Anno V n. 11, novembre 1941).

R. Mastrostefano: *Introduzione alla didattica del cinema* (Anno V n. 11, novembre 1941).

Vitaliano Brancati: *Tre argomenti* (Anno V n. 11, novembre 1941).

Carlo Benari: *Una comoda scappatoia: il film storico* (Anno V n. 11, novembre 1941).

Carlo Bo: *D'una fragile memoria nelle immagini* (Anno V n. 12, dicembre 1941).

Mario Ramperti: *Germania cinematografica* (Anno V n. 12, dicembre 1941).

Giuseppe Tucci: *Il cinema indiano* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

Libero De Libero: *Il cinema come storia della pittura* (Anno VI n. 1, gennaio 1942).

Luigi Bianconi: *Arte muta e letteratura: il verismo e il dannunzianesimo* (Anno VI n. 2, febbraio 1942).

Giovanni Macchia: *Divagazioni intorno a uno scenario di Beaudelaire* (Anno VI n. 2, febbraio 1942).

Alberto Menarini: *Autarchia della lingua e terminologia cinematografica* (Anno VI n. 2, febbraio 1942).

Piero Bigonciari: *Incombenza degli avvenimenti* (Anno VI n. 3, marzo 1942).

Carlo Bernari: *E l'epopea?* (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

GLI INTELLETTUALI E IL CINEMA

Marino Lazzari (Anno V n. 2, febbraio 1941).
G. K. Chesterton (Anno V n. 2, febbraio 1941).
Joan Huizinga (Anno V n. 2, febbraio 1941).
L'inchiesta di « Solaria » (Anno V n. 4, aprile 1941).
François Mauriac (Anno V n. 4, aprile 1941).
Francesco Flora (Anno V n. 5, maggio 1941).
Julien Green (Anno V n. 5, maggio 1941).
Karl Vossler (Anno V n. 5, maggio 1941).
Giuseppe Prezzolini (Anno V n. 7, luglio 1941).
André Gide (Anno V n. 7, luglio 1941).
Massimo Bontempelli (Anno V n. 8, agosto 1941).
Marcello Gallian (Anno V n. 9, settembre 1941).
Bino Sanminiatelli (Anno V n. 10, ottobre 1941).
Ettore Allodoli (Anno V n. 11, novembre 1941).
Aldous Huxley (Anno VI n. 1, gennaio 1942).
Georges Duhamel (Anno VI n. 2, febbraio 1942).
Ugo Spirito (Anno VI n. 3, marzo 1942).
Mac Orlan (Anno VI n. 4, aprile 1942).
Adriano Tilgher (Anno VI n. 8, agosto 1942).
Paul Morand (Anno VI n. 8, agosto 1942).
Ercole Luigi Morselli (Anno VI n. 8, agosto 1942).
Ferando Vela (Anno VI n. 10, ottobre 1942).

Un fascicolo della rivista L. 9 (doppio L. 18).
Per ordinazioni superiori a L. 100 sconto del 10 per cento.
*Le opere segnate * sono prossime ad esaurirsi.*

PRODUZIONE: CINES
Esclusività:
E. N. I. C.
Soggetto
tratto da una novella
di Giuseppe Achille
Harlem
Interpreti:
Elisa Cegani
Vivi Gioi
Massimo Girotti
Enrico Glori
Greta Gonda
Amedeo Nazzari
Giuseppe Porelli
Erminio Spalla
Osvaldo Valenti
Enrico Viarisio
Altri interpreti:
Luigi Almirante
Mino Doro
Giovanni Grasso
Luigi Pavese
Guglielmo Sinaz
Ed inoltre:
Primo Carnera
Enrico Venturi
Regista: Carmine Gallone